Należytość pocztową opłacono gotówką.

NASZ
WYRAZ
MIESIĘCZNIK LITERACKO-ARTYSTYCZNY

Cena 30 gr
Prenumerata roczna w Krakowie zł 3·50
ROK V. NR 12.
Prenumerata roczna zamiejscowa zł 4
Grudzień
Konto czekowe P. K. O. Nr. 415.385
Kraków 1938

IGNACY FIK

Granice irracjonalnego w poezji

Przez irracjonalne rozumieć chcę to wszystko, co z różnych powodów nie zostało ujęte w ogólnie zrozumiałe kategorie rozpoznawcze. Te „różne powody" mogą być wyrazem dwu zasadniczych postaw teoretycznych, które charakteryzują takie tezy:

1. Istnieją dwa obiektywne, odrębne i przeciwstawne światy — racjonalny i irracjonalny, niesprowadzalne do siebie i nieuwarunkowane sobą. Irracjonalne jest więc z natury swej niewyrażalne rozumowo.

2. Rzeczywistość irracjonalna jest to rzeczywistość, która na razie nie została zdeterminowana przez ludzki rozum. W tym wypadku oba światy zakresowo są do siebie w stosunku odwrotnie proporcjonalnym, w treści zaś są wzajemnym uzupełnieniem i funkcją.

Dla rozważań związanych z tematem ważną oczywiście jest rzeczą, które wybierzemy stanowisko, zależnie bowiem od tego zupełnie inaczej kształtować się będzie odpowiedź. Konsekwencje te okażą się wybitnie zwłaszcza w momentach formułowania postulatów i ustalania ogólnych perspektyw. Ale nawet przy omawianiu stanu faktycznego nie można abstrahować od owego merytorycznego rozróżnienia. Okazuje się bowiem, że granice racjonalnego i irracjonalnego nie są oczywiste i wyraźne. Objawiają się one raczej w formie pretensji, wysuwanych przez oba te państwa, niż jako konkretne linie podziału.

Łatwo przewidzieć, że interesy irracjonalnego reprezentuje stanowisko pierwsze, które traktując je jako rzeczywistość autonomiczną, zapewnia mu niezależność i potęgę. Rzecznikiem racjonalnego jest teza druga.

Celem zgromadzenia materiału dyskusyjnego zacząć wypadnie od zreferowania poglądów i żądań obu stron. Dla uniknięcia nieporozumień pamiętajmy stale, że jakkolwiek oba stanowiska operują pojęciem irracjonalnego, posiada ono nieco inną treść. Przyjmijmy, że w pierwszym wypadku jest mowa o irracjonaliźmie integralnym, w drugim — o funkcjonalnym.

Integraliści gotowi są całą poezję zaliczyć do irracjonalnego. Argumenty zaś opierają na takich sugestiach:

Sam proces twórczy ma charakter irracjonalny. Wynika on z bezpośredniej ingerencji świata nadzmysłowego, który poetę wybiera jedynie za bierne medium swego działania. Toteż oddawna mówi się o boskim pochodzeniu natchnienia, a wielkie epopeje świata zaczynają się od apostrof do Boga lub Muz. Autorzy proszą siły zaziemskie o pomoc i od niej uzależniają udanie się dzieła. Ale nawet niemetafizycy skłonni są uznawać wyjątkowość stanu twórczego. Zakładają albo wrodzoną genialność jednostki wyjątkowej, niepodległej zwyczajnym normom psychiki ludzkiej, albo przynajmniej rezerwują na chwilę twórczości specjalne stany duchowe, nie dające się wytłumaczyć schematem rozumowym. Mówi się o ekstazach, improwizacjach, a w ostateczności spokrewnia się te stany ze zjawiskiem marzenia czy snu, gdzie racjonalna struktura duszy ulega rozluźnieniu.

Także w swej najistotniejszej intencji twórczość poetycka ma charakter irracjonalny. Wymierzona jest przeciw obowiązującym ujęciom racjonalistycznym i burzy powszechnie przyjęte schematy estetyczne. Poeta jest wiecznym rewolucjonistą ducha, nieznużonym opozycjonistą wobec wszystkiego co skostniało. On prowokuje, odkrywa, przewartościowuje.

Metody jakimi się posiłkuje poeta są również irracjonalne. Przemawia aluzjami, wieloznacznikami, zbliżeniami. Opuszcza przesłanki, lekceważy sylogizm, wniosków każe się jedynie domyślać. Przemawia struną emocjonalną, uwodzącym nastrojem, jaskrawą niespodzianką, niespokojną przesadą. Każda metafora, elipsa, zgęszczenie są grzechem przeciw logice. Na tych prowokacjach zdrowego rozsądku rozwijają się najpiękniejsze cnoty sztuki! Nimi żyje ekspresja artystyczna.

Również samo dzieło nie jest tworem racjonalnym. Żaden jego element nie jest i nie domaga się jednoznacznego zdefiniowania. Zestrój ich niedostępny jest całkowitemu poznaniu analitycznemu. Poznawać dzieło można tylko częściowymi aspektami. Możliwa jest wielość interpretacji równowartościowych. Każda zostawia margines, wymykające się przyjętemu porządkowi. Ba! w dziele mogą być partie sprzeczne z sobą, niedokończone, poprzestawiane, świadomie niejasne, mętne i pełne luk.

Tematem dzieła, najczęstszym i i najwłaściwszym, jest świat irracjonalny. Metafizyka, religia, mistyka, cudowność, fantastyka, świat namiętności, instynktów, głębin psychicznych, podświadomych odruchów, snu, halucynacji i psychopatologii — oto tereny, które najbardziej kuszą poetów. Sama poezja niejako z swej natury powołana jest, by tym sprawom towarzyszyć, mówić o nich reprezentować ich interesy.

Oddziaływanie utworu nie mniej jest irracjonalne. Poeta nie apeluje do władz intelektualnych czytelników. Czytelnik reaguje wzruszeniem przeżyciem bezinteresownym, które trudno zdefiniować i zaadresować. Wrażenia estetyczne nie wyrażają żadnej praktycznej potrzeby życiowej odbiorcy. Poza tym warunkiem pełnego przeżycia estetycznego jest utożsamienie się podmiotu z przedmiotem. Nieodzowne więc jest zrezygnowanie z dystansu umożliwiającego postawy racjonalistycznej a percepcji.

A wreszcie: dzieło literackie jest cząstkowym wyrażeniem autora. Dla wyjaśnienia jego sensu socjalnego odwołać się musimy do składników pozaliterackich, nie zespolonych z dziełem w sposób konstrukcyjny. Ta konieczność traktowania dzieła jako wyrazu pewnej całości, składającej się na indywidualność poetycką twórcy, nie pozwala na uznanie dzieła za autonomiczną i autarkiczną strukturę racjonalną.

Z tego wszystkiego wniosek, że i od strony procesu twórczego i od strony przeżycia estetycznego i jako wytwór artystyczny i jako zjawisko socjalne poezja prawie w całości znajduje się w granicach irracjonalnego. Momenty racjonalne zjawiają się tylko jako malum necessarium, jako wtręty nieistotne, jako sygnały degenerowania się czy kostnienia żywiołu twórczego.

Otóż tym wywodom przeciwstawić można z punktu widzenia stanowiska drugiego pewne racje przeciwne. W tym celu przeprowadzić trzeba rewizję pewnych utartych i bezkrytycznie powtarzanych opinii.

A więc kwestia natchnienia. Wersji o jego eruptywnym i żywiołowym działaniu przeciwstawić można relację samych poetów na temat techniki tworzenia. Skrajni skłonni są wogóle wyrugować pojęcie natchnienia, a produkcję poetycką uzależnić od opanowania rzemiosła artystycznego, przy obecności oczywiście pewnych uzdolnień twórcy. Niektórzy gotowi są zredukować natchnienie do pojęcia pewnych dyspozycji psychicznych naktywniających przy sprzyjających okolicznościach ekspansję twórczą człowieka. Inni uznając nieodzowność pewnych tajemniczych i nagłych impulsów wewnętrznych na początku procesu twórczego, dalszy jego przebieg charakteryzują jako trudną pracę świadomości. Ale choćby nawet istniało „natchnienie" czyż psychologia nie może go badać i wyjaśnić naukowo? Czy w trakcie tego nie okaże się ono

JULIAN PRZYBOŚ

Równanie serca

(Poemat tytułowy z tomu Równanie serca)

Powietrze uduszono sztandarem,
zbuntowani podkopani docierają do bram!
Kim jestem? Wygnańcem ptaków.

Stół pod moim piórem wezbrawszy do samych krawędzi
przebiera swą miarę,
jak czołg gdy ma ruszyć do ataku.
Praży mnie z bliska krzyżowy front czterech ścian,
serce atakuje mię prędzej.

Szrapnel pęka ze słupów latarni:

lampy zapalono na ulicach jednocześnie.
Dzień mija w zbrojnej pieśni żołnierskiej, rzęzi.

Z rudej trawy zjeżyły żebra poległych darń.

Żywy idę miastem będącym, a już tylko byłym.

Kim jestem? Wygnańcem ptaków.

Ogrody — nów jak cierń wschodzący z gałęzi —
Świat beze mnie się spełnia wolny i bezczuły
i tylko liści jesiennych opada na głowę laur.

Abym już nigdy nie ucichł.

Łagodny
każdą kieszeń obróciłbym w gniazdo dla jaskółek
odlatujących od ludzi.

wynikiem pewnych struktur psychicznych czy naturalnych przebiegów wytłumaczalnych w genezie i warunkach? W każdym razie nie będzie ono bardziej tajemnicze niż inne przejawy twórczości ludzkiej (psychologia wynalazcy, filozofa, stratega, trybuna ludu itp.). Twórczość ludzka! Na czymże polega jej istota? Starożytni sądzili, że na „wprowadzaniu ładu" w nieporządną — z punktu widzenia ludzkiego — rzeczywistość naturalna. Filozofii chrześcijańskiej wystarczało określenie jej jako „szukanie ładu" ustawionego wcześniej przez Boga. W obu wypadkach zjawia się pojęcie ładu, a więc kategoria wyraźnie racjonalna. Ten uświadomiony ład jest równocześnie wprowadzeniem w rzeczywistość elementu ludzkiego. Wyraża on rozrastającą się władzę człowieka, któremu od tej chwili świat staje się zrozumiały i posłuszny. Istota twórczości zawiera się więc w pojęciu świadomości. Taką w każdym razie jest twórczość naukowa. A artystyczna?

Nim odpowiemy, spróbujmy zdać sobie sprawę z charakteru akcji porządkującej, którą utożsamiamy z twórczością. Wyróżnić w niej możemy trzy etapy: moment zetknięcia się odkrywcy z nowym światem — moment przetłumaczania i rejestrowania kontaktów w formie treści psychicznych — moment porządkowania i operowania ustalonymi konstrukcjami. O ile moment pierwszy jest podyktowany aktem woli lub działających okoliczności (zjawisko czynu), to w momencie drugim zjawia się uzasadnienie dla działania sztuki. Toteż w łańcuchu ogólnego wysiłku człowieka, skierowanego ku podbojowi rzeczywistości, sztuka stanowi ogniwo centralne. Poprzez sztukę — fizyczne staje się psychicznym, aby w dalszym ciągu stać się socjalnym. Sztuka w tej funkcji styka się z irracjonalnym, ale nie poto, aby mu się poddać, ale żeby je zagarnąć. Właściwościami więc sztuki będą wytężająca aktywność (może się ona objawiać w postaci uciszonej wrażliwości), ustawiczne rewelowanie nowości, prowokowanie świeżych odczuć, troska o bogacenie środków ekspresji itp. Sztuka nie ma do czynienia z niewyrażalnym, ale z niewyrażonym. Mówi Valéry: „Poetą jest ten, kto szuka sposobu zrozumiałego i pobudzającego wyobraźnię wypowiedzenia". W tym wysiłku jest sztuka bezinteresowna. Utylitarność zjawia się dopiero w momencie, ostatnim, kiedy świat jest już rzucony do dalszej dyspozycji: jest wyrażony po ludzku. Mówi jeszcze Valéry: „Poezja jest próbą przedstawienia tych rzeczy, które starają się nie dokładnie wyrazić krzyki, łzy, pieszczoty, pocałunki, westchnienia". One — niedokładnie, ona — jaknajdokładniej! Tej dokładności musi się uczyć! Liryka tego jeszcze nie umie, epika — lepiej, dramat — najumiejętniej. Romantyk jeszcze nie umie, klasyk — tak.

Mówi Valéry: „Między klasykiem a romantykiem istnieje taka sama różnica, jaka jest między tym, co nie zna rzemiosła, a tym, co się go nauczył. Romantyk, który się nauczył swej sztuki, staje się tym samym — klasykiem". Więc istnieje rzemiosło, kunszt i mistrzostwo! Istnieje, bo musi tworzyć dzieła — sztuki! Czym jest dzieło? Jest organizacją i budową. Musi więc być organiczne, celowe, sensowne. Czyli: musi być rozumne. A emocje? Czyż emocje nie mogą być rozumne? Ich dynamika zachowuje się jak siła dynamitu. Działa, gdy jest zamknięta i skierowana.

A myśl? Mówi Valéry: „Wiersz powinien być świętem intelektu. Niczym innym być nie może. Myśl powinna być w wierszach tak ukryta jak w owocu jego właściwości odżywcze. „Maritain również po stronie intelektu umieszcza sztukę. Tylko trzeba wiedzieć jedno. W poezji działa myśl nie prymitywna, nudna, szkolarska z podręcznika logiki Arystotelesa, ciężka i powolna, ale myśl najlotniejsza, najpełniejsza, myśl — intuicja. Jest wielkim fałszem określać intuicję jako zjawisko irracjonalne. Przeciwnie! wynika ona z intelektu wyćwiczonego doskonałą znajomością przedmiotu, przygotowaniem teoretycznym, szybkim ujmowaniem istoty rzeczy, wydawania sądów i tworzenia syntez. Intuicja jest myśleniem w błyskawicach. Błyskawica oświetla odrazu cały horyzont. Intuicja jest nagrodą za pracę intelektu. Oczywiście dobrego intelektu.

Dzieło jest zbudowane z materii bardzo lotkiej, tym nie mniej zbudowane być musi bardzo rozumnie. Dlatego cechą utworów klasycznych jest: umiar, harmonia, prostota, dojrzałość, wykończenie. Dlatego od autora domagamy się odpowiedzialności, konsekwencji, prawdy i charakteru. Dlatego każde wielkie dzieło jest głęboko moralne.

Na czym polega budownictwo artystyczne? Nie na treści nagromadzonego materiału, ale na wiązaniu go w odpowiednie konstrukcje. Ontologia elementów może być niewyrażalna i tajemnicza, natomiast relacje między nimi muszą być dostępne poznawczej apercepcji ludzkiej i dostosowane do jej prawideł. To że każdy utwór da się opisać i przedstawić w ramach schematów logicznych wskazuje, że ma on strukturę rozumową. Jeśli jej nie ma, jest złym utworem. Sztuka absolutnie czysta t. j. wyjałowiona z wszelkiego sensu ludzkiego, jest mitem i fikcją. Oczywiście sensu tego nie trzeba utożsamiać z praktycznym sensem życiowym, jest to sens innego porządku, niemniej — podlega racjom i wartościowaniu. A wartość jest zjawiskiem racjonalnym.

Jeśli chodzi o tematykę poezji, to fantastykę niesłusznie uważa się za dziedzinę, z której wypędzono rozum. Jest właśnie przeciwnie! Właśnie twory fantastyczne mają byt czysto myślowy! Fantastyka, bajka, utopia, fikcja są to projekcje i postulaty rozumu przeciwstawiającego się rzeczywistości irracjonalnej i niezależnej od nas, w tej intencji, że staną się formułą panowania nad tą rzeczywistością.

Z podobnej materii zbudowane jest marzenie. W właściwym swym przeznaczeniu nie jest ono ucieczką od życia, tylko próbnym jego komponowaniem. Zasadniczo winno się ono finalizować w postaci objektywnego działania. Takim zastępczym działaniem, względnie testamentem przyszłego działania jest dzieło sztuki.

Również sen — w swej woli życiowej będąc (przynajmniej według Freuda) odszkodowaniem za ohamowane siły psychiczne — przyjmowany jest na terenie sztuki w swej misji rekompensacyjnej. Toteż i wprowadzanie go i jego treść motywowana jest przyczynowo.

Do jakich dyspozycji apeluje dzieło sztuki? Warunkiem zasadniczym, od którego zaczyna się właściwe działanie dzieła jest rozumienie jego realii i uchwycenie zamierzonego sensu. W jego ramach odbywać się może przewidziana reakcja wzruszeniowa, jak również ocena estetyczna tej reakcji.

Ostatecznym celem dzieła sztuki nie jest rozluźnienie osobowości, ale jej tworzenie lub przebudowa. Nawet anarchizowaniu i rozbijaniu istniejących schematów towarzyszy nieświadoma intencja, że przygotowuje się warunki dla nowych syntez. Ta robota sztuki okazuje się wyraźnie, gdy obserwujemy historię t. zw. prądów artystycznych. W pierwszej swej fazie odczuwane są jako bunt niezdyscyplinowanego uczucia przeciw rozumowi. Powoli jednak przyzwyczajamy się do pozornych irracjonalizmów, zaczynamy je rozumieć, wreszcie wydadzą się nam truizmami i banalnymi szablonami. Toteż słusznie spostrzega Valéry, że każdy romantyzm dąży do swego klasycyzmu, a przynajmniej parnasizmu. Wola — uczucie — intelekt: to nie przeciwstawne postawy życiowe, ale raczej akcenty pewnych faz w historii danej postawy życiowej. Mówi dodatkowo Valéry: „Sztukę wtedy nazywamy klasyczną, jeśli jest przystosowaną do społeczeństwa zorganizowanego i już dobrze określonego".

Z tego wynika, że sztuka jest awangardą wysłaną przez człowieka w nieznany kraj irracjonalnego poto, aby dokonała tam odważnej penetracji i wykreśliła mapy dla imperialistycznego pochodu rozumnego organizatora życia i świata, jakim chce i musi być człowiek, jeśli ma utrzymać swą panującą pozycję w rzeczywistości.

Sztuka ciągle działa na granicy irracjonalnego, ale się mu nie poddaje i nienaśladuje go. Jest odkrywcza i zaborcza, niezmużona i bardzo mądra. Dlatego nazywa się — Sztuką. Gdy gaśnie sztuka, zatrzymuje się pochód życia.

Równanie serca

Notatki o „wersyfikacji" Przybosia

WSTĘP

Chociaż Przyboś zastrzega się przeciw przymierzaniu jego wynurzeń warsztatowo - teoretycznych do „praktyki" poetyckiej, nie należy pomijać wypowiedzi teoretyka, bo mogą one sporo wytłumaczyć, byle tylko nie stały się sposobnością do niemądrych rozważań o przystawaniu teorii i praktyki. Wersyfikacja zawsze żywo obchodziła Przybosia - teoretyka. Rzucał się zjadliwie na jej „skostnienia", ukuł wyzwisko „kataryniarz" i obrzucał nim zwolenników systemu metrycznego, pomiatał „strofkarzami", zwalczał onomatopeję jako „ordynarny chwyt naturalistyczny", rzucił wreszcie ostatnio (w „Tezach" PIÓRO nr 1) ważny a skrajny postulat:

„Dlaczego przepisanie dwuch cudzych zdań uchodzi za plagiat, a nie jest nim także użycie rymu: zdrowie — dowie? Dlaczego użycie jeszcze raz tego samego metrum jest rzecza chwalebną, a przejęcie tytułu cudzej książki uchodziłoby za dowód braku pomysłowości, lub za chęć podszycia się pod obce dzieło? Trzebaby wyostrzyć poczucie oryginalności. Nowe rymy, nowe rytmy, nigdy nie używane, i nie powtarzalne".

RYMY I ASONANSE

Gdyby jakiś sens miały rozważania na temat „niekonsekwencji", możnaby tu zauważyć, że przecież Przyboś nie wymyśla nowych rymów czy asonansów. Rymów używa rzadko i, trzeba przyznać, tylko „trudnych", ale nie nowych, z tej prostej przyczyny, że w zakresie rymów nic już chyba po tylu wiekach nie da się wymyśleć. Asonanse Przybosia, być może, są zupełnie oryginalne, lecz tego nie da się swierdzić bez... statystyki, bo niezliczona ilość możliwych asonansów sprawia, że w przeciwieństwie do rymów powtarzają się one bardzo rzadko, wobec czego nie odczuwamy spospolitowanej nowości poszczególnych par asonansowych, lecz tylko nowość ich *typów*. A Przyboś nie wykracza poza dawno używane — a nawet skatalogowane już przez prof. Nitscha — kategorie współbrzmień.

CAŁOŚCI TONICZNE

Ale te uwagi demaskują tylko co najwyżej przesadę teoretycznego sformułowania, nie przecząc twierdzeniu o niewątpliwej swoistości, a więc i nowości, „muzycznej" wierszy Przybosia. Nie mieszczą się one w żadnej ze stosowanych dawniej i dziś struktur fonicznych. Nawet tonizm (wyjaśniam nie — specom: system polegający na równej we wszystkich lub kilku „linijkach", ilości przycisków wyrazowych*) nie może być uznany za najważniejszą zasadę ich budowy. Dość porównać rytm Przybosia z rytmem „tonicznych" wierszy Łobodowskiego.

Oddajmy w liczbach rytm „Wiosny 1934" („Równania serca"). Cyfry wykresu oznaczają ilość przycisków poszczególnej „linijki": 4,5 — 5,1, 1,5 — 1,2, 1,4,4 — 5,1,1,1,1,5 — 4,1,2, 1,1,5,4 — 1,3,1,1,4 —. Wiersz rozpatruję jako toniczny, bo tonizm jest niewątpliwie jedną zasadą jego budowy.

Na przykładzie tego wiersza ukazują się główne, „toniczne" składniki wersyfikacji Przybosia: przeplatanie wieloprzyciskowych i jednoprzyciskowych „linijek", ramowa budowa (5,1,1,5 lub 5,1,1,1,1,5), wielki procent „linij" jednoprzyciskowych.

UŁAMKI SYLABOTONICZNE

Rozpatrywane z punktu widzenia sylabotonizmu wiersze Przybosia zawierają — na co zwracał już uwagę Zawodziński — cały szereg rudymentów, czy zaczątków popularnej struktury przyciskowo - zgłoskowej. Można więc znaleść u Przybosia ułamki trzynastozgłoskowca („tam gdzie z opuszczonymi ramionami ścieżyn..." z „Wgłąb las"), jedenastozgłoskowca, toku jambicznego, trocheicznego itp. Trudno roztrzygnąć, czy te, niekiedy bardzo subtelne, rytmy „indywidualne" są efektem zamierzonym, na co wskazywałyby ich częstość, czy też raczej produktem ubocznym podstawowej struktury fonicznej.

ALITERACJE

Co do ich obfitości bliski jest Przyboś Czechowiczowi, różni się jednak od niego znacznie „delikatnością" stosowanych współbrzomień. Próżno u niego szukać takich orgii dźwięczności, jakie dzieją się w czechowiczowym „nic więcej" („ziemio wonna winna i lunna — bita mrokiem nocy szklanej — śpiewem dzwonów, dzwonna burgundia — durzy czarem snów porannych").

Jeden cytat z „Równania serca", aby uwypuklić różnice:

„Iść tamtędy kędy wczoraj ścięto
brzozy na bierwiona
by usłyszeć pierwszą ciszę po ich
szumie"

Gdy Czechowicz stara się skupiać aliterację, Przyboś każe im przyciągać się w większej odległości. Zbliża ich natomiast wspólna skłonność do budowania dużych, kilkuwierszowych kompleksów aliteracyjnych. Jako dalszy etap tego „wyrafinowania" rysuje się „przyciąganie" już nie pojedynczych aliteracyj lecz właśnie owych kompleksów — istniejące dziś w zbyt prymitywnej jednak formie refrenów, u Czechowicza.

NOWY RYTM

Wszystkie wyżej wymienione zasady są właściwie mniej lub więcej tradycyjne i tylko ich role są nowe: nowością jest awans aliteracyj do rangi zasady strukturalnej a degradacja sylabotonizmu na takie stanowisko, jakie w tradycyjnej wersyfikacji zajmowały właśnie aliteracje. Stanowisko nieobowiązujących zbie-

Tradycjonalizm tych zasad w tym że elementami rytmicznych powtórzeń są jak dawniej: przycisk, sylaba, głoska.

Dwie prawdziwie nowe, choć oczywiście nie pozbawione precedensów, zasady Przybosia to: 1. pauza (nie przerwa międzywyrazowa!) 2. intonacja (nadana zdaniu przez interpunkcję) elementami rytmu.

Ad 1. Pauza staje się elementem rytmu gdyż pojawia się regularnie i niezwykle często. Każde niemal zdanie rozbija Przyboś kilkoma dużymi pauzami (graficznie odpowiada im koniec linii wierszowej, bardzo częsty dwukropek, „kreska" wreszcie). Regularność nie jest mechaniczna, łatwo jednak ją wykryć:

Zdejm trzewik. wyjmij z pięty usterkę
mili.
z zakrętu. z drogi nagłej.
oset.
Patrz: krzak ziemniaka wykwiecił z twego
przeoczenia
lil'e —

Ad 2. Najlepszym przykładem i właściwie jedynym zadawalniającym spełnieniem zasady są „Rzeki" — piękna gra pytań, pauz i ech; muszę poprzestać na tym metaforycznym określeniu, bo, aby wyjaśnić rytmikę tego wiersza, „trzebaby napisać rozprawę".

RYTM METAFORĄ

Fryde charakteryzując poezję swej wybranej „szóstki" czy „siódemki" pisze, że dla wyliczonych poetów rytm „jest jeszcze jedną metaforą". Nie mnie docieć, dlaczego na ten komplement zasługują pani Świrszczyńska, Miłosz czy Zagórski. Zdaje mi się, że obok Peipera tylko Przyboś naprawdę realizuje ideę rytmu jako metafory. Bo u niego właśnie rytm, jak metafora, odkrywa, wyjawia, pełni funkcję treściowe, nie jest tylko schematem (luźnym czy nie, to w tej chwili nieważne) deformującym mowę prozaiczną. Rytm Przybosia — jak tego żądał Peiper — wynosi pewne słowa nad inne, podkreśla. Takim podkreśleniem są owe charakterystyczne „linijki" jednowyrazowe, gdzie odizolowany wyraz znaczy i więcej i inaczej. Pauza — znak pełniący funkcje treściowe, interpunkcja, więc znowu system znaków odsłaniających treści, uczuciowe nawet, stają się u Przybosia ważnymi współczynnikami rytmu.

ZAKOŃCZENIE

Mimo wszystko trudno zaprzeczyć, że „wersyfikacja" Przybosia niewątpliwie jest uboższa od wersyfikacji tradycyjnej, znacznie bogatszej w powtórzenia i współbrzmienia. „Rzeki" wskazują jednak, że „teza" Przybosia o oryginalności za cenę wyrzeczenia się tych wspaniałości daje bogactwa kosztowniejsze o cały trud ich zdobycia.

*) Zdaje mi się, że Fr. Siedlecki nie zgodziłby się na tę definicję. Obrony mojego określenia nie mogę tu oczywiście zmieścić.

Michał Chmielowiec

JALU KUREK

Chleb

Pod miękkim ciosem noża ukazują się słoje, wielokrotne płaszczyzny istnienia.

Może od tej kromki oderwą się niewidzialni anieli? Może dobroć przemówi z ust, spożywających pokarm żywota? Może biorę w siebie nasienie zbrodni, gorycz niedospanych nocy?

Żeby tną słoje na poprzek; na pobojowisku ulepia się nowy kształt, na wyrębie zakwita treść, oplynięta sokiem mojej śliny.

Wyrąbany półkolisty kęs powietrza ostro wrzyna się w mięso kromki. Tu ciasto powraca do stanu natchnienia, w którym je żar pieca utrwalił.



H. MATISSE AKT

Pejzaż czy człowiek

I.

Równanie Serca to najważniejsza książka poetycka ostatnich kilku lat. W niej zamyka się to wszystko co Awangarda jako pewnego rodzaju dyscyplina estetyczna wniosła nowego do poezji polskiej. Nie chodzi mi jednak w tej chwili o wpływ, jaki ostatni zbiór poezyj Przybosia wywrze z pewnością na najbliższy wyraz młodej poezji; zastęp świadomych i nieświadomych „uczniów" i kompilatorów Przybosia jest już dość duży i charakterystyczny sposób odtwarzania wizyj poetyckich, skoncentrowany a prosty, którego podstawową cechą jest maksymalna widualność wiersza i stosowanie pewnego specyficznego typu deformacji artystycznej — zdradzony przez krytyków, podpatrzony, podsłuchany i czasem współwyczuty przez poetów złożył się na nowy, odrębny styl. O Równaniu Serca myślę nie jako o tomie zamykającym pewien okres poezji, jako o syntezie twórczych dokonań Awangardy — nie myślę też o nim jako o najnowszym, najnowocześniejszym wydaniu elementarza tej Awangardy; wydany na pastwę krytyków i poetów stanie się z pewnością i jednym i drugim. Myślę o nim jako o pięknej książce, która nie tylko zamyka pewien okres poezji, ale równocześnie otwiera nowy. Nowy, bo przez zburzenie pewnych mitów, przez ukazanie ich bezwartościowości niszczy jeszcze jedną niepotrzebną barierę ograniczającą wolność artysty. Ukazuje bezpodstawność strachu przed bezpośredniością i strachu przed „pejzażem".

Piętnaście lat istnienia poezji awangardowej sprawiło wreszcie, że ta dzisiejsza „bezpośredniość" Przybosia nie różni się wiele od dawnej, obowiązkowej „pośredniości". Ale to nie znaczy wcale, że autor Równania Serca niczego nie burzy ani niczego nie buduje. Nakaz pośredniości obserwowany zbyt rygorystycznie i mechanicznie może się wyrodzić i wyradzał się nieraz w oschłe, metaforyzowane opisywactwo. Poezja Juliana Przybosia jest zgodna w zasadzie z podstawowymi założeniami Awangardy — cóż z tego że próg, który przekroczył był sobie progiem urojonym jeżeli nieraz ograniczał możliwości poetów i odgraniczał ich od prawdziwej poezji. Subtelny i ukryty mechanizm twórczości Przybosia w omawianym tomie jest tak różnorodny i bogaty że wymyka się analizie; można najwyżej dostrzec jakiś jego fragment, jakiś pozornie powtarzający się chwyt deformacyjny, jakiś wyrwany z kompozycji i okaleczony cytat — pokazać go i unikając jak najbardziej uogólnień powiedzieć: na przykład to.

II.

W jednym z ostatnich numerów Apelu, Jerzy Zagórski pisał, że współczesna poezja polska szukając silniejszych związków z tradycją znajduje się w orbicie romantycznych wpływów.

Poezja Juliana Przybosia — jak każdego prawdziwego nowatora, który nie odrzucając osiągnięć swoich wielkich poprzedników tylko właśnie na nich się opierając wypracowuje swoje artystyczne zdobycze — nigdy nie utraciła związku z najlepszą tradycją polskiego wiersza.

Już drukowany w 1935 r. w Kamenie „List" należy do cyklu poematów o atmosferze romantycznej. Poematów, w których wyraża się postawa poety świadomego swojej doniosłej roli, wyłączności i osamotnienia. Zaliczam do nich przede wszystkim Równanie Serca, List, Wiosnę 1934 i Powrót na Wieś. Wszystkie one zgrupowane są razem, na samym początku tomu. Chyba nie przez przypadek. Symptomatycznym także jest, że jedyny cytat znajdujący się w Równaniu Serca jest cytatem z Słowackiego. Zaraz drugie zdanie otwierające tom Juliana Przybosia, „Kim jestem? Wygnańcem ptaków" jest dla mnie chwilami bardzo odległą, przez sto lat przetrawianą i dopiero teraz wyrażoną transpozycją „I tam polecę, gdzie one polecą". A raczej nie transpozycją tylko jej dopowiedzeniem, związanym tak silnie z chwilą obecną jak przeszło sto lat temu poezja Słowackiego z ówczesną. Wrażenie potęguje się przy czytaniu dalszego ciągu wiersza i jego zakończenia:

„Ogrody — nów jak cierń wschodzący
z gałęzi —
Świat beze mnie się spełnia wolny i bezczuły
i tylko liści jesiennych opada na głowę
laur.

Abym już nigdy nie ucichł.

Łagodny
każdą kieszeń obróciłbym w gniazdo dla
jaskółek
odlatujących od ludzi"

Tak pisze samotnik, który „woli sadzić na drzewach jemiołę". Czasem jednak „obłąkany przez błękit ogromny" elegijny liryk jak „wieszcz" romantyczny zrywa się do lotu i „każdą kropką wysadza bramy". Wtedy poezja jego zbliża się do granic wizjonerstwa, które jest najłatwiej uchwytne bo skondensowane w cyklu „Pióro z ognia".

Nawpół lekkomyślnie rzucone słowo „romantyzm" nasuwa coraz dalsze skojarzenia, ale już nie z romantyzmem polskim tylko francuskim, którego jednym z naczelnych postulatów była „malowniczość" poezji. Ale jakże inaczej polski „odnowiciel katedry gotyckiej" widzi Notre-Dame, której widokiem o zachodzie słońca snobizował się w asyście grupki kabotynów francuski teoretyk romantyzmu! „Notre-Dame" i krakowskiej „wieży Mariackiej storczyk" są, jeżeli można się tak wyrazić, bardziej romantyczne od programowej poezji francuskich romantyków: spełniają równocześnie drugi postulat romantyzmu, postulat poezji „osobistej":

.....zdjęło mnie z iglicy jak z haka Wnętrze — przerażenie.
Wyszydzony i opluty wśród poczwar rozdziawionych deszczem
wiem: Co znaczę ja żywy o krok od filarów!"

III.

Katedry Przybosia, jak i wszystkie jego „pejzaże" obchodzą nas tylko ze względu na niego samego. W nielicznych wypadkach, w których nie mówi poprostu „ja", każdy poszczególny obraz składający się na ogólną, plastyczną i ruchliwą wizję jest tylko częścią składową treści wzruszenia, które jakże dalekie jest od chłodnego, opisującego estetyzmu. Nie mówiąc już o tym że każdy taki obraz, każda metafora, ciągle inne i wprawiane w ruch przez różne mechanizmy, są bez reszty przepojone jego osobowością twórczą. Nie trzeba zawsze mówić w pierwszej osobie żeby mówić o sobie — czasem wrzuca się do skrzynki na listy bilet wizytowy. Pejzaże Przybosia są najczęściej elegiami. Osobistymi, jak Trochę Nocy, społecznymi jak np. Nad Śląskiem, albo wojennymi. (Rapsod, Grób Nieznanego Żołnierza) *).

W wyrażaniu zjawisk przyrody Julian Przyboś jest mistrzem. Nikt tak jak on nie umie podsłuchać w drżeniu motorów samochodowych „dosłyszalnej" osiczyny, ani tego jak serce drzewa bije w podniesionej pałeczce policjanta, nikt tak nie dojrzy drżenia powietrza w miejscu w którym *był* liść drzewa poruszanego przez wiatr, nikt tak nie potrafi stworzyć wizji morza stojącego pionowo na horyzoncie. W słowach oszczędnych, koniecznych i jedynie możliwych ukazuje rzeczy, których nieraz nie potrafiłoby się nie tylko szeroko opowiedzieć ale i zauważyć: w swoich wizjach odsłania momenty samego rodzenia się zmian, przechodzenia obrazów jednych w drugie, zastępowania jednych treści wzruszeniowych drugimi. Wyraża zjawiska będące już na granicy możliwości apercepcyjnych człowieka wrażliwego, o wysubtelnionych zmysłach. Przypuszczam, że dla niejednego normalnego, czerstwego gapia jest nie „dosłyszalny". Naprzykład:

„Idę,
czubem głowy odczuwam **dotknięcie ruchliwe**
liści, czystą lekkość.
nie tu gdzie jestem, lecz tam dokąd widzę".
.....Miejsce zapoczątkowane **ciszej**
niż nie wyklute pisklę.
wiło się po pagórkach..."

„21 wystrzałów rozlegało granice nowej ojczyzny, mierzonej na szerokość ech, cichnąc tak długo, że *dwudziesty wystrzał był szeptem kamieni, a dwudziesty pierwszy zamilkłym liściem opadłym, a dwudziesty drugi*" (podkr. moje).

Wizje Przybosia składają się nieraz z „obrazów" *) wyrażających sam moment powstawania jakiejś zmiany w zastanym świecie; nie wiadomo który ze zmysłów zareagował pierwszy: wzrok, słuch, czy czasem dotyk. Momenty tych doznań będących na skrzyżowaniu, na pograniczu zmysłów, wyraża Przyboś zapomocą poetyckiego skrótu: nie chcę wymieniać jego nazw, ani stwarzać nowych w razie gdyby któryś z procederów poety nie dał się dopasować do żadnego z istniejących terminów. Już wyrażenie „skrót poetycki" jest tutaj niewłaściwe: sugeruje myśl, że coś się tu skraca (może prozę?!) dla otrzymania poetyckiej mowy. Tymczasem prawie żaden skrót Przybosia nie jest np. czystą elipsą; wyznacza tylko najkrótszą drogę między wrażeniami zmysłowo heterogenicznymi i przez to stwarza iluzję ich równoczesności:

„Ściągnął dłoń. a w niej garść wrzawy wróblej"
„cios za ciosem bił w zorzy dzwonkami kolorów w powietrzu"

„Rzucił w trawnik jej (piły. przyp. mój)
jęk“

Jak każdy prawdziwy i dojrzały artysta Julian Przyboś jest intelektualistą kontrolującym elementy swojego tworzywa; każdy prawie z jego wierszy posiada ład i harmonię prawdziwego dzieła sztuki. Wysubtelnienie, „nadwrażliwość“ zmysłowa sprawia że punktem wyjścia i właściwym jego materiałem są bodźce zmysłowe i świat materialny. Dopiero z tych już bardzo złożonych „obrazów“, posiadających już same wartość emocjonalną i z ich kombinacyj buduje nowe, już nie tylko zmysłowe treści.

IV.

U Przybosia najczęstszym rodzajem deformacji jest zauważone już przez Alfreda Łaszowskiego (w Pionie) przemieszczanie tego co się znajduje na dole i na górze wzdłuż osi pionowej. W Równaniu Serca jest ono bardzo częste:

„Kto pomyślał tę przestrzeń i odrzucił ją w górę?“ o ścinaniu sosny: „Zielono - złoty wierzchołek jakby zmieszał górę z dołem“.

Zawsze jednak punktem centralnym, statecznym jest człowiek patrzący, według niego określa położenia widzianego przedmiotu:

„Już czub góry coraz niżej woźnicom czapkował“

„Samolot odrywa się od rzęs“

dalej jadąc na wozie:

„Leś ostatnią spod powiek uronił brzozę płaczącą“

To brzoza ucieka, góra przejeżdża, samolot się od rzęs odrywa. Rusza się otoczenie — człowiek jest punktem centralnym wizji i głównym przedmiotem zainteresowań poety. Każdy „pejzaż“ istnieje przez swój ścisły związek z człowiekiem i nie istniejąc jako oderwany od niego temat zawsze się do niego skierowuje:

„Stamtąd samochody rozsnuwają bezustannie perspektywę, perspektywę, która
rwie się nagle u kolan“

Ten homocentryzm sprawia również inny typ deformacji. Przedmiotem działającym jest to co jest równocześnie przedmiotem zainteresowania człowieka w danej chwili. (Oczywiście, jeżeli istnieją dla tego odpowiednie warunki).

„Nie koń, nagła sojka prowadziła łukiem wózek“.

rynek jest „raptownie zawrócony z ulic dorożkarskim batem w górę“.

Przesuwanie rzeczy znajdujących się w polu widzenia wzdłuż osi pionowej, lub, jak podczas jazdy czy spaceru, poziomej, używanie dla doznań jakich dostarcza jeden zmysł określeń właściwych drugiemu, (garść wrzawy, dźwięk tli, dzwonki kolorów itp.), nie jest u Przybosia nigdy estetycznym ozdobnikiem, dodatkową przyjemnością, barokową gruszką sterczącą z przeładowanego medalionu; dążenie do zwięzłości i prostoty, do wiernego zachowania pierwotnej wizji do najwyższej koncentracji wzruszenia, są wyznacznikami jego celowej i kontrolowanej pracy artystycznej.

Te typy deformacji artystycznej, u Przybosia bardzo częste i bardzo zróżnicowane, nie są broń Boże jedyne; są to najpopularniejsze, dawno spopularyzowane, najłatwiejsze do zauważenia i do wybrania przykłady. Bogata w wizje-przeżycia jakich dostarcza, a oszczędna w słowa, jasna, prosta i jakże subtelna poezja Juliana Przybosia czeka na swojego krytyka; na kogoś kto wreszcie potrafi nazwać, określić i zanalizować rzeczy w krytyce „wyrażalne, ale nie wyrażone“.

Helena Wielowieyska

---

*) Julian Przyboś nie uprawia nigdy opisywackiego pejzażowania, ale zdaje mi się także, że jeżeli chodzi o młodych poetów awangardowych to modny niedawno strach przed „pejzażem“ i tak zw. „poezją spacerowiczów“ jest trochę nieuzasadniony. Dobry poeta nie jest nigdy opisywaczem, a już samo określenie (Brzękowskiego) treści lirycznych, z których jest zbudowany nowoczesny poemat podaje tę najmniejszą, nierozkładalną jego cząstkę jako rzecz złożoną, związek różnych elementów, wcale nie tylko opisujących. Wbrew tym, których nudzi w poezji nadmiar obrazów i metafor tak zw. wiejskich, nazywającym sielanką każdy wiersz, w którym je napotkają uważam, że ta przez nich niesłusznie i pogardliwie nazywana „sielanka“ ma w sobie nie dającą się praktycznie wyczerpać ilość możliwości dla artysty. Ale do tego trzeba umieć rozpoznać nie tylko konia od krowy, ale np. chociażby młode żyto od pszenicy po kolorze zieleni. Dla mnie każdy murzyn jest taki sam, a przecież między sobą jakoś się rozpoznają.

**) Nazywam tak dla skrótu następujące po sobie części składowe ogólnej wizji jaką daje jeden poemat, albo jakaś jego część stanowiąca pewną skończoną całość. Oczywiście te „obrazy“ nie są tylko wzrokowe.

Autobiografizm

Część tomu zatytułowana „Ścięcie jaworu“ — to cykl wierszy autobiograficznych.

Kolejność opowiedzianych zdarzeń sprawia, że podział na poszczególne wiersze mógłby być opuszczony, a powstałby jeden poemat o wczesnej młodości autora. Ciekawy czytelnik niewiele dowie się z tej autobiografii, bo o śmierci dziadka, o decyzji, że Leszek idzie do szkół — a ojciec jedzie po robotę za morze, towarzyszy w wyjeździe autora wozem do szkół, w pożegnaniu z matką i w postanowieniu zdobycia sławy przez którą nigdy nie umrze. Jak więc z tego widać nie wiele bo i to gubi się w szeregu pobocznych fabularnie szczegółów i obrazów ważnych dla samego poety, bo przynoszących z sobą szereg skojarzeń, a dla ludzi obcych będących zawsze jak listy miłosne — mową obcą, szyfrem.

„Obecnego“ Przybosia poznajemy lepiej z całego tomu. Ze sposobu tworzenia widzimy, że nie chce być mosiądzem odbijającym dawne słońca, ze sposobu odczuwania świata, przekonywujemy się, że jest humanistą, z najczęściej wracających obrazów, wyziera widoczny kompleks wojny, z poszczególnych porównań najsubtelniejszy poeta, któremu:

„Vincent van Gogh gałązką
kwitnącego migdału
przywrócił (mi))* *wzrok nad*
światem

i który chce

„iść tamtędy, kędy wczoraj ścięto
brzozy na bierwiona
by usłyszeć pierwszą ciszę po ich
szumie“

i zobaczyć, że

miejsca po ich obalonych
konarach
wznosiły się w górę
trochę jeszcze widoczniejsze od
powietrza“,

ale nie o to chodzi. Chodzi o to jak sobie poeta dał radę tą najwyższą a zarazem najniższą formą krytyki jaką jest autobiografia. I tutaj Przyboś nas nie zawodzi — postąpił inaczej niż wszyscy. W wierszach tych brak liryczenia i odmiany we wszystkich przypadkach zaimka „ja“. Ten liryk zachowuje ascetyczną skromność w mówieniu o sobie. Opanowanie i oddalenie od opisywanych zdarzeń pozwala mu spojrzeć na nie obiektywnie, jak na przeżycia kogoś innego i Przyboś czyni to ujmując własne przeżycia w formie trzeciej osoby: Leszek.

Nie sprzeciwia się to zasadzie autobiografii - czytelnik doskonale zdaje sobie z tego sprawę o kogo chodzi, a zresztą forma obiektywna jest właściwie najwięcej subiektywną bo jak mówi Wilde: „Człowiek jest najmniej sobą gdy mówi we własnej osobie. Daj mu maskę a będzie mówił prawdę“. Tej maski Przyboś nie potrzebuje, ale to pewnego rodzaju zamaskowanie, nadaje tej części tomu, ton oryginalności i nowości.

Władysław Bodnicki

*) nawias mój.

Pióro z ognia

„Czyste wizje wyzwolone z form wersyfikacyjnych“ — tak nazywa Przyboś swoje poematy stanowiące końcowy rozdział „Równania serca“ (niesłusznie przez niektórych krytyków zwane prozą poetycką).

Wizje skostniałe w metafory, wizje oczyszczone z tradycjonalizmów, świeże i nowe, bez usiłowań stwarzania sztucznych nastrojów. Pierwiastek emocjonalny pozostający ściśle pod konrolą intelektu, ukryty pod maską chłodnej architektury słów, ujęty w doskonały kształt formy artystycznej. Dobór wrażeń niejednokrotnie irracjonalnych, a jednak narzucających się z magiczną siłą — i prowokujących żywy oddźwięk u czytelnika.

Metaforyzacja oparta na zasadzie odrealniania wrażeń. Gdyby chcieć zająć się wszystkimi metaforami Przybosia, trzebaby napisać większe studium. Bogactwo ich jest tak wielkie, że dla badacza stylisty mogłoby się stać niewyczerpanym źródłem. Subtelność w ich doborze i umiar w wykonaniu świadczy o prawdziwości przeżyć, a z drugiej strony o wysokiej kulturze artystycznej poety. Kilka piękniejszych metafor:

„Wyjmujesz z cementu łodygę lampy ulicznej tak lekko, jak wiatr z fałdów sukni“

.....cierń tarniny ukryty w moim sercu rozwarł się w dziobek ptaszęcy i słowik zatrzepotał pod pachą twej żony“.

U Przybosia daje się zauważyć silna tendencja opozycji przeciw wszystkiemu co zużyte — co kiedykolwiek było wciągnięte w dekalog poetyki. Główną zasadą tworzyć nową rzeczywistość poetycką, nowymi oczami patrzeć na ten sam świat.

Wyrosły na gruncie awangardy krakowskiej, odchodzi od niej daleko, jednak zgadza się z nią w zasadniczych założeniach. Poezja jest u niego dalej „budową pięknych zdań“ — choć nie krępuje jej więzami tak ciasnymi jak układ rozkwitania. — Nie stwarza schematów: „Dążę do tego — mówi — aby każdy mój utwór poetycki miał budowę inną, odpowiadającą treści lirycznej poematu“.

Wielkie bagactwo wrażeń segregowanych i przekształcanych świadomie, składa się na budowę silną, odpowiedzialną, opartą na konsekwentnym eliminowaniu niepotrzebnego balastu elementów twórczych. Można powiedzieć — konstrukcja syntetyczna.

Przyboś zrywa z bezmyślnym werbalizmem. Każde słowo ma wagę ołowiu — każde jest filarem zwartej konstrukcji. Nie unika jednak zużytych przez tradycję słów — stara się im nadać nowej wartości poetyckiej, przez „stwarzanie nowych napięć znaczeniowych między słowem a słowem“. W tym tkwi największy czar jego poezji.

Z efektów stylistycznych najpiękniejsze — po mistrzowsku stosowane niedomówienie.

„Wtedy gdy przyniesiesz mi w jednej dłoni źródło a w drugiej“

Jeśli chodzi o przyjmowanie wrażeń zewnętrznych — widać u Przybosia przewagę wzroku nad innymi drogami doznań.

Dlatego może ślepiec, dla którego zamknięte jest apercypowanie wrażeń przez wzrok wywołuje u niego kilkakrotnie wizję.

„Już ślepiec z ulicy Głębokiej przetaczał przepaści pod nogami przechodniów“

„Tylko korzenie odradzają się w rozpadającej się glinie, która jeśli się porusza to jak ślepiec bez rąk i w czapicy z miazgi drzewnej“

Najpiękniejsza chyba z całego tomu anhelliczna wizja.

„Spod smyczka,ześlizgnąwszy się wzdłuż spojrzenia, wymykała się ścieżka i w sadzie zawijała się w bukiet i w wąs. gołą stopą szedł po zwierciadle wody Paganini, cały ze świecącej góry księżycowej“

Efekty słuchowe na dalszym planie w poemacie, który można było uprościć przez oddanie samymi dźwiękami:

„ — Lecz złota ostroga drasnęła ci włos i zabrzęczał, to anioł“

Charakterystyczne pomieszanie wrażeń — dźwięki, barwy i zapachy stoją na jednej płaszczyźnie doznań — wymieniają się wzajemnie:

„Ujrzałem zapach zielonej gwiazdy i słyszę jak leży umarły, czy przyjdziesz?“

— Dziś w okresie panoszącego się bezkarnie grafomaństwa, a równocześnie w okresie przesytu poezją konwencjonalną zjawienie się takiej miary pisarza było koniecznem.

„Mnie chodzi o takie zestawienie wizji — mówi Przyboś — żeby ono poruszało fantazję czytelnika i przez to wzruszało go, dając mu poprzez aluzję do zdarzeń związanych ze stanem uczuciowym, który jest treścią liryczną poematu jakgdyby strukturę uczucia, jego dzianie się. Poemat winien nie opowiadać o uczuciu ale ukazywać jak ono się rodzi, rozwija, zanika lub przemienia w swoją antytezę. Czytelnik jest współtwórcą autora — co daje nieograniczone możliwości interpretacji.

Swoje credo poetyckie wypowiada w poemacie „Nowa róża“:

.....aby zapomnieć wszystkich słów kiedykolwiek użytych,
aby chwile rosły, każda oddzielona nową różą na zmiennej łodydze
aby zaczęła się mowa nieznana, której pierwsze słowo jest zawsze ostatnim...
....A ja z materii spojrzenia i zmysłu równowagi
wznoszę nową wieżę Eiffla błyskającą tej nocy wysoko nad miastem przejechanym przez sen.
wieżę skrwawioną ciałami przelotnych skowronków“.

Przyboś wprowadza w życie ważny postulat współczesnej sztuki: zaciera różnicę między tematami wielkimi a mało znacznymi. Wielkie — zbanalizowane — wracają do pierwotnej wartości — małe nabierają głębi, którą dostrzec może tylko umysł głęboki — w każdym nic na pozór nie znaczącym zdarzeniu. Zajmiemy się kilkoma większymi zagadnieniami.

Jednym z głównych tematów Przybosia jest przemijanie. Każda chwila to krok ku śmierci — życie człowiecze jest przelotnym cieniem na tle odwiecznych przepaści. Czem one są — poco człowiek z nich wyszedł — czy do nich wraca—czy przepada — tym zagadnieniem nie zajmuje się autor. Tylko opanowanym - wszystko

WŁADYSŁAW JAWORSKI

Jeszcze Krzysia

Katedry modrą różę noc zapali.
Z obszarów wznoszą się w mgliste niebiosa
ogrodów smugi. Jasność w ramach gmachów,
to z łuny opada złotawa rosa.
Moje serce chłodne już jak dłoń fali.

Gwiazd niedosiężnych królestwo przeczułem
na twoich wargach. Miłości przedwczesnej
lampa więziona w samotnym obłoku.
Znasz wśród mroków pocałunki bolesne,
gdy w kolorach godzin wiądł Twój zaułek.

Otwierają się bruków z szkła wachlarze,
wzgórz tępy wiatr. Lecz Ciebie czasu władza,
jeśli [illegible] ulicy latarnie się chwieją,
puste[illegible] blasku koroną nagradza,
nim [illegible] wrócisz w [illegible]nagłej jutrzni pożarze.

rozumiejącym wzrokiem patrzy. jak czas przewala się nad światem— jak jedno za drugim pokolenie wychodzi z ziemi i wraca do niej:

„nowe pokolenie podniósłszy się z gliny
przeorało kośćmi bruzdę widnokrężnych wgórz
i ułożywszy się warstwami ciało obok ciała, głowa obok głowy, odrosło trawą strzelającą piórami kogutów...“

Człowiek jest ograniczoną częścia ziemi — braterstwo z drzewem:

„wetknij zraniony palec w skostniały sęk żywiczny
niech się zrośnie czerwona kora z draśniętą do żywego skórą
sączącą
czerwoną ziemię rodzinną“.

Przez tysiące lat życie układa się warstwami — wgłąb („spod złoży geologicznych, spod sztolni, z czarnych borów paproci i skrzypów...“) i coraz nowe tłumy żywych idą i przechodzą:

„Dookoła wozy wyjeździły kolcinę, dookoła wybruździły koleinę, za którą
tłum przeszły na zawsze, cmentarz ciszy“.

Niema ucieczki przed pochodem czasu — i przed swoim własnym istnieniem — niema możności wyzwolenia od pamięci przeszłości i od tego co musi nadejść:

„Choćby strząsnął wszystkie ogrody i zerwał całą chwilę minioną, cień jego odbije się na tle najczarniejszej nocy“

I człowiekowi nie można nic pomóc — nie można go wyzwolić — sam zostaje zawsze z swoim bólem — z rozpaczą. Tu jest punkt kulminacyjny pesymizmu Przybosia:

„rewolucjonisto, ty tylko ocalasz, każąc zabijać“.

W tym pesymistycznym, może aż tragicznym stosunku do życia, jak również w głębi ujęcia tematu i zrozumieniu człowieka, ten poeta o zimnym, stalowym spojrzeniu, przypomina człowieka, którego nazwano kiedyś „cor cordium“ — Żeromskiego.

— Najważniejsza ze wszystkiego jest sprawa śmierci

Wszelkie wielkie idee — patriotyzm — ojczyzna — maleją u niego wobec jednego zdania: życie musi się skończyć. — I śmierć przepiórki i mrówki zdeptanej większa jest od tych spraw, którym człowiek tak wiele trudu poświęca. Błędne koło w które wprowadziło ludzi zakłamanie.

„żołnierze trzymając się za splątane ręce, błądzili w poszukiwaniu tych miejsc które spod nóg porywał im obrót planetarny“.

Człowiek umęczony walczy o wyzwolenie — ale ginie pokonany. Pod łukiem klęski pielgrzymi odtrąceni przez pociąg pospieszny:

„zniżone nad murawą mogiły na której cały naród położył witraż
wzuwały zwyciężonym pięściarskie cienie na ręce“.

Motyw zemsty powtarza się raz jeszcze:

„Gdybym miał siłę wszystkich nienawiści, które w tej sekundzie nie zostały spełnione,
abym mógł zapalić nimi na polu w gęstej nocy, która zabliźniła gwiazdy
ognisko
i zamiast jęku, zasadzić w pustce krzywy pręt wierzbowy“.

Ogień symbol wyzwolenia, siły. Poezja Przybosia sięga daleko w przyszłość. Wizje stworzone przez niego to nowy realny świat, który nadchodzi. Na gruzach tego — co przepada — wstanie inny świat piękna. Będzie antytezą umarłego. Wywołać go trzeba — wyczarować piórem i ognia:

„z nieba spada pióro z ognia i pół cherubina“.

zmiana musi przyjść natychmiast

„— Bądź prędzej. abyś świecił stopami ze światła, ze światła, ze światła...
„Połóż ręce na strunach telegrafu bez drutu, zagraj.
— Co?
— Iskrę piejącą na zmianę“.

Poematy Przybosia są w świecie sztuki wielkim wydarzeniem. jest to bezwzględnie najlepszy tom jaki wydała współczesna poezja polska.

Amelia Średniawa

JALU KUREK

W prawo zwrot?

Niesłusznie posądza mnie Czernik o „nieścisłości“. Przeczytałem dobrze jego artykuł, a zwykłem wyraźnie formułować moje sądy. Szło mi o to, że gdy sumienny teoretyk i badacz nowatorskiej poezji odpowiada już na impresyjny felieton dziennikarski na temat natchnienia, nie powinien, mówiąc o awangardzie, pominąć mojego głosu, na swoje czasy precyzujące go rzecz w sposób odważny i wyjątkowy.

Lecz szkoda się o to spierać. Autor w powyższym artykule zarysował nam problem, który czeka na jego trud. Jeśli tak właśnie rozumiał „awangardę totalizmu“, prawie gotów jestem w nią uwierzyć, o ile rzeczywiście autor poprze to dowodami.

Na razie przykłady, podane przez Czernika są nieprzekonywujące. N. p. nie tylko totalizm, lecz i demokracje uwielbiają przemysł i technikę; rzekomy ateizm jest częstym rekwizytem młodych poetów od czasów Młodej Polski; „ubóstwianie“ Majakowskiego jest przesadzone, znacznie więcej był adorowany Apollinaire, a już Marinetti w żadnym wypadku nie stanowił wzoru dla naszej awangardy. Przykład z emigracją Brunona Jasieńskiego przesuwa problem na płaszczyznę życiową. Z „pierwszej brygady“ nowatorów nikt nie znalazł się w obozie „faszyzmu narodowego“. Współpraca w pismach, służących doktrynom totalistycznym, jest przeważnie dziełem przypadku; sam Czernik wie dobrze jak to jest z drukowaniem młodych poetów: gdzie ich biorą, tam drukują.

Tak więc argumenty totalistyczne zawodzą. Przyznaję, że w nowej poetyce, w jej ideałach kształtujących, w zasadzie budowy, w jednolitości i organiczności elementów poetyckich może tkwić pojęcie, odpowiadające systemowi totalnemu. Ale, na miłość Boską, totalistą jest również architekt budujący dom i celowo podporządkowujący idei budowy materiał ludzki i rzeczowy. Totalistą jest kapitan, dowodzący batalionem, krawiec, szyjący ubranie, jednym słowem — każdy człowiek, tworzący pewną całość z danego zespołu elementów.

Może więc tylko w przenośni łuk przerzucony od praktycznego totalisty do poety, wywołuje pozory bliskości i podobieństwa. Jeśli jednak Czernik wykaże, iż świadome pisarstwo (mój termin z Linii) jest powiązane rzeczywistą zbieżnością z systemem nowoczesnych totalizmów — uwieżę w to. Nie było by w tym nic poniżającego poetów.

Artykuł J. Kurka miał być zamieszczony równocześnie z artykułem St. Czernika „Czy awangarda totalizmu?“ Z przyczyn natury technicznej zmuszeni byliśmy ten artykuł przesunąć do obecnego numeru.

(Red.)

JAN BOLESŁAW OŻÓG

Plebański ogród

Bydło zaczynało się paść zaraz na zapłociu, od słoneczników.

Miedzę, tę wąską listewkę zieleni od śliwy wypruchniałej aż do rzeki trzeba było męczyć z trzema krowami aż do wieczora. Dopiero u rzeki kończył się dzień.

Nauczył się Jasiek i tego; potulnie i cierpliwie czekać z powrozem w palcach aż wieczór łaskawie się zniży. Mrużą się oczy, niczego się nie chce, słuchając szczypania trawy w pyskach krów, czas jakby usnął na gorącu. Co minuta jeden tylko krok! Takie jest pasienie bydła. „Ogony“ były niespokojne, Jasiek brał je na powróz.

Grunt należący do organistówki dotykał szosy, która koło cmentarza zaginała się lekko ku miastu. Stąd do ogrodu plebańskiego było zaledwie na rzut kamienia z bata.

Wojtek wstaje bardzo rano, skoro świt. kiedy dom księdza dziekana śpi jeszcze. Wystarczy przejść przez cały ogród i pozbierać wtedy tylko to, co przez noc naleciało ze szczepów. Na razie są to wiśnie i czereśnie, ale później latem pełno tu śliwek i jabłek. Czasem roi się w głowie Jaśkowi, aby dostać się do księżego sadu jeszcze wcześniej, ubiec Wojtka. Ale sad zakupuje pewien mieszczuch z Sokołowa, zrobił sobie z gałęzi budę i pilnuje dzień i noc.

— Z tymi długimi i białymi wąsami jest mu dobrze! — chichocze.

Staje mu teraz przy bydle, obraz starowiny. Widać z za płotu, jak chodzi po ogrodzie w zaśniedzianym kapeluszu i boso; ma czarny, cienki płaszcz a spodnie związane na kostkach jak żołnierz albański. Kiedy furmani jadą do Sokołowa, na jarmark, wychyla się na drogę i poziera, czy mu kto nie ścina batem orzechów. Ale głosu nie ma. Kiedy mówi albo krzyczy, to się słyszy tylko ściśnięty w szyi starczy diapason.

Zupełnie inny głos ma Helenka. Jak krzyknie na plebańskie indyki, gdy zechcą zaglądnąć do budki, albo zacznie je przedrzeźniać, to słychać daleko i wtedy bardzo miło. Przychodziła do ojca zaledwie raz na tydzień. Chodzi boso, po wiejsku, w krótkiej spódniczce, więc widać całe nogi pięknie opalone od słońca. A oczy ma niebieskie, duże, włosy jasne, czoło wysokie. Czasami wieczorem słychać z księżego ogrodu jej śpiewanie, jakieś miejskie, obce słodkie nuty.

Jasiek wie, że mieszczuch podprowadzał Helkę do miasta, daleko aż za cmentarz i most. Potem wracał, kładł się w budce a ogród zapadał w sen.

A teraz wszystko jak na dłoni. Rośnie tam nawprost słupa telegraficznego jabłoń o niezwykle dużych i soczystych owocach. Jeszcze są one białe jak wino, okrągłe, nie takie w każdym razie jak papierówki, ale jeszcze wcześniejsze. Pacają czasem tuż przy płocie i wtedy wystarczy wsadzić rękę w sztachety, ażeby je dostać. Kiedy jabłka opadają nieco dalej, to działa trochę przygnębiająco.

Ale Wojtek jakoś poradził sobie. Podpatrzył go Jasiek jednego południa, jak skradał się z długą, cienką żerdką, zaopatrzoną na końcu gwoździem. Wsunął tyczkę przez płot, tuż przy samej ziemi, żeby nie było widać, lekko uniósł w górę i — cyk! — jabłko dzióbnięte zjechało z pod szczepa. Jeszcz kilka razy powtórzył się ruch, zawsze z dobrym wynikiem.

Tak go naszedł Jasiek. Co prawda, Wojtek nie był tym zbyt uradowany. Porwał się do małego, jak wilk, chwycił za nogi, przewrócił i uniósł do góry. Dobrze to Jasiek pamięta, wszystko: jak zawisł w powietrzu głową na dół, jak mu się niedobrze zrobiło a krew puściła nosem. I kto wie, coby się stało, gdyby sam parobek nie zorientował się, że czas z tym skończyć, i nie puścił go. Był to wariat. Chłop jak drąg, zbudowany jak stępa. Trudno mu było oponować.

Wszystko to przegryza w głowie i bydło puszcza wolno. Pasie, oh! Już chałupy, plebania i cmentarz pozostały daleko w tyle. Gorąco się lało okropne. Kolanka żyta drżały, porażone w słońcu i wszystkie stajka męczyły się widomie. Jaś właził w pierwszy zagon, ale wszystko, co rwał: bławat, kąkol — więdło w rękach. Takie smutne, śródpolne umieranie!

Gwiazdula szła przodem, Kalina i Łania za nią. Wszystkie trzymał na powrozie, bo miedza była wąska, a rwały się do szkody. Powróz obwiązany wokoło rogów , wżerał się im aż do krwi, a najwięcej Gwiazduli, cóż było jednak robić? To zresztą potulna krowina. Jeden róg miała nadłamany, wymiona blade, ale zato białe plamy na czarnej sierści i gwiazdę na czole. Pozwalała się głaskać i dotykać, a nie tak jak Kalina czy Łania, która wierzgała, gdy się jej ktoś dotknął. Na wiosnę wszystkie leniły się i chłopak skubał sierść na gałki, ale koło Łani chodził zdaleka. Teraz na miedzy ćmuchała w kępach i targała za powróz, żeby tylko ujeść z młodego koniczu. Oka z niej nie spuszczał,

A śródwieczerze było przemiłe, tylko duszne. Tylko to żółte słonko i wiatr nieprzerwany w zbożach... Z owsa raz po raz wyleciał skowronek i stawał wysoko. Rozlał się śpiew, skowruś cieniutkim głosem wołał:— Ja mam dzwonki, ty masz kij, bij się ze mną, bij, bij, bij! Więc zdawało się chłopakowi, że to do niego, że skowronek boi się o „młode“, ukryte gdzieś w drugim albo trzecim zagonie. Podniósł bat i trzasnął nim z całej siły, ale skowronek ani drgnął i dalej swoje: — Bij się ze mną, bij, bij, bij!... A potem przeleciała wilga, żółtym wolem mignęła i zapadła w olszynie. Zagwizdało w cieniu pytająco: — Kiedy będzie święta Zofija! Ale Jasiek zapomniał zupełnie, kiedy będzie „świętej Zofiji“ i gnał na potoki, przez wiklinę, fajnie — ci, a tu brzęczą bąki i gzy, więc bydło napoił co tchu i goni dalej. Krowy walą chwostami po prętach kłosów i oganiają się łbami od much jak mogą. Do karków i żeber przyczepiaja się „ślipaki“, dopiero kiedy, która liźnie jęzorem, uciekają albo giną...

Słońce wysoko jeszcze stało, ale krowy podniosły chwosty gzić się.— Ani utrzymać tego. Włażą pyskami albo zadami w zagony, w żyto, kartofle, Gwiazdula ta suka nie krowa — doprowadza Jasia do rozpaczy. Ze wszystkich stron czuje siepanie, nie może utrzymać tyle łbów na powrozach. Chciałby bić szkodnice, ale to nie pomaga. Sił mu nie starczy, jest zmęczony, nawet plecy go bolą. Uczuł głód.

Jak to przyjemnie w takim ochołyganiu rozwinąć z ręcznika podwieczorek i wyjąć chleb z twarogiem. Jasiek zabrał się do jedzenia. Ale chleb był twardy i ciepły, a źródła wszędzie w polu wyschły. Ziemia była tutaj także twarda i upalna, zła dla ludzi i pastuchów.

Westchnął ciężko i właśnie teraz dokładnie mógł widzieć, jak naokoło ludzie okopywali ziemniaki. Liście były już wielkie. — Co tylko nie kwitną. Przynajmniej jakubówki już puszczają, będzie się wnet kopać — ucieszył się.

A potem podgonił pod łąkę nowakową. U sąsiada wyszła do roboty tylko gospodyni. Widać jak się kobiecina zwija, jak sztukuje, żeby przekopać do wieczora choć jeden zagon. Przegięła się ku ziemi i klaszcze motyczką szybko, zapamiętale, pomaga sobie nawet rękami z tą czarną ziemią, uklepuje, żeby dobrze leżało. Nawet nie słyszy, że na miedzy w wózku maleńkim obudził się Ludwiś i popłakuje z cicha. Kwęka, krztusi się i nie wesoło mu na pewno. I tak dzień spycha się jak ciężkie drzewo na wodę.

Jasiek odczuwa to prawie dotykalnie i ciężko mu. — Jak ta Nowaczka charuje! Dobrze, że mały zaczyna się drzeć na całe pole. Kaśka wstaje, ściąga chustkę z włosów na szyję, oddycha ze zmęczenia i idzie do wózka, żeby dziecku dać ssać. Chwilkę odpocznie. Już z daleka uspakaja dziecko: — No, no, cio to, biedactwo moje! — przyklęka nad bryczką, rozpina „katanę“ i daje Ludwisiowi piersi. Ludwiś się ucisza i całe pole się zapada. A tylko dzwoniec przeleciał nad stajkiem i zaświergotał:— Cycy be! cycy be!, jakby chciał się z Ludwisiem przekomarzać albo nawet obrzydzić matczyną pierś. Ale dzieciak ma dopiero dziesięć miesięcy, nic nie rozumie, a mleko matki bardzo smakuje. Jasiek tylko — ho, ho, jest duży i wzdryga się na widok piersi. No, onby przecież do ust już tego nie brał. Na samą myśl rumieni

się i popędza krowy po grzbietach:

— He, Łania, he!

I krowy zmierzają posłusznie ku potokowi i wieczorowi.

* * *

O zachodzie słońca przyprowadził krowy na zapłocie. Powrozy popuszczał. Koło kościoła rufy są niekoszone, trawa bucha jak ogień, tu wegnał bydło i podkradł się pod sad księży.

Oto stał w ogrodzie, niedaleko od płotu pod wiśnią mieszczuch z córką. Pokazywał jej palcem na kręgałek. Helka wie. co to znaczy. Do drzewa była już przystawiona drabina, długa, taka, jakiej się używa do poszywania dachów. Migiem włazi po szczeblach — i zachwiała jednym konarem, a potem następnymi. Jagody tłukły się o ziemię, aż miło było słuchać. Przelatuje z konara na konar i trzęsie, rwie radośnie. Jest wieczór. słońce paca jej na oczy i na pozginane. nawoskowane liście.

Popatrzyła na dół. Stary dawał znak, że już dość. Zlazła, ale z ziemi jeszcze rwie do kieszonki w zapasce i do ust. A wiśnie czasem lecą na ziemię, między jabłonie i w kminek. Zamiast poziomek napotyka Jasiek oczami w trawie maleńkie purchawki. czerwone jak krople gęstej krwi. To mieszczuch gniecie nogą wiśnie, jest trochę ślepy.

Jaśkowi żal zmarnowanych jagód.

— Jakie one smaczne i duże i masz. wszystkie już do niczego!... Nagle uczuł, że go z tyłu ktoś ściska dłoniami za oczy. Obejrzał się i o mało nie upadł.

Stała przy nim Helka. Jeszcze podskakiwała z uciechy, że jej się to tak udało i klaskała. Nie może zrozumieć, kiedy się tu dostał. Dobrze się zagapił, niema co! Jest zaskoczony, chowa się w konarze leszczyny, żeby nie poznała jak się czerwieni. Wstydzi się. Ale nie ma czego. Helka patrzy całkiem pojednawczo i śmieje się. Wyjmuje z kieszeni zapaseczki jagody i pyta, czy chce. Nie może się zdecydować, więc bierze go za rękę i wtyka wiśnie.

— Co taki nieśmiały? No, czego się boisz Jasiu?—pyta go, rusza nim.

W końcu podniósł jedną jagodę do ust i odpowiedział jej szczerym uśmiechem.

— Dobre! Ale w tej chwili Helkę nawołuje ojciec, wcale nie wie co się tam dzieje za płotem. Dziewczynka dała Jaśkowi drugą garść i uciekła.

Oh, doznaje czegoś, co jakby mu ugniatało lewą pierś. Nie może pojąć. Coś zaszło, czego w żaden sposób nie wytłumaczy. Wraca do krów, lecz bat rzucił do sadu. Niepotrzebny wogóle dziś! — O Gwiazdulo, oczy mądre, cóż tak patrzycie, najdroższe! Za wiele niesie szczęścia w ręku, w wiśniach. To czuł.

* * *

Tej nocy poszedł spać do stajni na Wojtkowe pryczę. Wisiało u samej powały. Nie było tu wygodnie, ale Stawały mu w oczach ślepia Kazato miękko. Wlazł, ażeby się Wojtkowi zwierzać, ale Wojtek usnał zaraz niepostrzeżenie. Słuchał chłopak i słuchał, a tu parobek nic, więc począł się przewracać po słomie. Z gorąca i odoru krowięcego zaraz rozbolała go głowa. Właściwie został sam w ciemnej oborze.

Wtedy zaczął dosłuchiwać się rzeczy dziwnych. Krowy mamlały żuchwami i zdawało mu się, że po słomie ktoś się skrada, aby go ściągnąć na dół. Czasem Gwiazdula stęknęła, poznać było ją, stała właśnie pod pryczą, Łani się odbijało w gardle, któraś znowu wstaje na nogi i głośno wącha. Nie mógł oka zmrużyć.

Było ciasno niemożliwie. Czuł jak mu gorąco głowę rozsadza. To przedstawiało się tak, jakby ktoś walił od wewnątrz po czaszce pałką do tłuczenia ziemniaków.

Stawały mu w oczach ślepia Kaliny, to znowu stary mieszczuch szedł, a potem wszystko się w głowie kręciło. I wtedy przyszła ona. Oczy jej paliły się do czegoś to uspakajały, chodziły w ciemności po całej stajni z jagodami. Ale potem znowu zawrót głowy jak na huśtawie. Męczył się i przewracał z trudem z boku na bok.

Ogarniał go strach, żeby nie wpaść w gnój albo krowom na rogi. W pewnej chwili szepce: — Wojtuś! śpisz? Ale parobek chrapie. Jest coraz ciaśniej, chciałby go odsunąć troszkę i rusza nim. Maca potem po brzuchu, czuje, jest noga, — druga, nagle natrafia na coś twardego i gorącego. Jedno muśnięcie — i oderwał rękę jak oparzony. Wzdrygnął się. Ale Wojtek ani się ruszył. Chrapie równo i zdrowo.

— O Jezu! — czuje chłopak, że tu nie może dłużej leżeć. Powoli ześliznął się z pryczy, przeszedł między krowami, drzwi otworzył i wygramolił się na pole. Noc nadeszła jasna i ciepła. Słowik kląskał, czy co? Słychać było w leszczynie. Rozprostował ramiona i odetchnął głęboko. Uważnie wlepił ślepia w księży płot. W budce mieszczucha jeszcze się świeciło. Wtedy podniosła się u wejścia jakaś postać i szła wolno przez sad ku cmentarzowi.

W tej chwili przypadł do orzecha u płotu i stanął w widłach konarów, czujny i wytężony jak ptak. O gdyby miał więcej odwagi! — Helciu, Helciu! — o mało mu serce nie pękło.

Ścisnął głowę rękami, żeby nie krzyczeć. Porywało go, żeby polecieć na szosę i wołać ją, dopędzić i brać na ręce i znowu wołać. — Nie jest mały, nie chce dłużej tak żyć, niech go zrozumie!... Ale nie puścił się drzewa, został. Zadźwięczała blaszana brama od plebańskiego ogrodu, przepiórka gdzieś zapitpiliła i znów cisza.

Tak odchodziła Helka sama. Mały miesiączek zeszedł nad dachem kościoła. Światło było widać poprzez włoskie orzechy nad Sokołowem. U Nowaka dziecko się darło.

JAN ŚPIEWAK

Jesień

fragment poematu

...A wtedy przyszedł do mnie jeden, rzekł: — tu nie ma ludzi, tylko są
symbole zatopione snami. Więc dłońmi wygarnąłem muł,
niech ślimakami spłynie w niebo.
A oni wołali Andrzeju,
Andrzeju, mów. Dojrzewały pioruny, zanim jak gruszki upadną
w zgaszony jesienią sad. I oto pochylasz nad czołem
swych dłoni lękliwą strzelistość i trwogę nad miastem rozpina
twój ujarzmiony wzrok. Więc rzekłeś, i gołąb nad nimi łopotał
i wieczór na wargi szum morza jak skrzydła aniołów kładł.
— Bruki nam trzeba wyważyć. W brukach pieśń trzeba wyczuć
i w ziemi pługami zoranej, słony smak nieba tkwi. —
A młodszy, co zwał się Urielem, te słowa przygarnął i w oczach
zdziwieniem niósł, a potem długo mówił do Marii, Marysiu
nie jestem jak kłos pochylony i nie chłodź uśmiechem jak mróz.
A Maria, strach nazywając jesienią, wchłaniała go w siebie
jak staw. Szły drzew rozpalone pochodnie i wieczór w spojrzeniach
gasł...

Helena Wielowieyska

Na granicy katolicyzmu

511. *Si l'on veut dire que l'homme est trop peu pour mériter la communication avec Dieu, il faut être bien grand pour en juger.*

562. *Il n'y a rien sur la terre qui ne montre, ou la miséricorde de Dieu, ou l'impuissance de l'homme sans Dieu, ou la puisance de l'homme avec Dieu.*

Pascal: Pensées.

Kiedy Ignacy Fik z okazji dwudziestolecia odzyskania niepodległości wystąpił z pewnego rodzaju bilansiem powieściopisarstwa Polski Odrodzonej [1]) uznał za najcharakterystyczniejszy brak nieobecność we współczesnej literaturze polskiej powieści o problematyce religijnej. „Ład serca" Jerzego Andrzejewskiego znajduje się w spisie stu najreprezentatywniejszych powieści, to też jego miał napewno na myśli autor artykułu kiedy mówił o mającej pod tym względem nastąpić zmianie. Bo Ład Serca jest prawie jedyną współczesną powieścią o tematyce religijnej, a jedyną tego rodzaju powieścią pisarza młodego pokolenia. Ta wyłączność stanowiska Andrzejewskiego i płynący z niej brak właściwej tradycji krytycznej stwarzają pewnego rodzaju psychozę: określa się go jako pisarza katolickiego, ale bez dostatecznego umotywowania tego poglądu; wymawia się ze zgrozą niebezpieczne a modne dziś słówko „jansenizm" i chwali się młodego pisarza za to że zdołał się uchronić od jego zgubnych zasadzek, ale znowu nie podaje się dostatecznych dowodów na to, że się od nich rzeczywiście „uchronił". Wreszcie mało kto zastanawia się nad tym jak jego katolicyzm związany jest artystycznie z powieścią: czy jest to katolicyzm przypadkowy, — obarczonych nim bohaterów powieści, — czy też katolicyzm jej kompozycji. Są to wszystko sprawy ważne, a jeżeli chodzi o Ład Serca — wcale nie proste.

Ład Serca jest zwarty jak klasyczny dramat. Kiedy się o nim pisze, trudno uwolnić się od osaczających ze wszystkich stron terminów klasycznej poetyki teatralnej: jedności czasu, miejsca, (bo poza Sedelnikami istnieją tylko wspomnienia) i jedności akcji — bo ostatecznie wypadki tej nocy tak się zazębiają nawzajem. że brak jednego z nich, jak brak jednego kółka w zorganizowanym mechaniźmie mógłby wpłynąć na zmianę ostatecznego wyniku. Oczywiście jest to jedność akcji pojęta w szerszym znaczeniu jedności problemu, bo bohaterów jest kilku i kilka współrzędnych wątków dramatycznych. Ekspozycja ukazuje ich wspólny punkt wyjścia: jedną groźną noc, czas próby.

Konsekwencja, z jaką Andrzejewski rozsnuwa wszystkie wątki dramatu wzdłuż jednej linii ideowej jest walorem artystycznym powieści takim samym jak klasyczna prostota i jasność zdania. Egzotyzm problemu [2]) sprawia, że Ład Serca interesuje przede wszystkim ze względu na ten właśnie problem i dobre postawienie go i konsekwentne rozwiązanie są jednym z głównych powodów tego że Ład Serca jest udaną książką. Bo Andrzejewski w używanych przez siebie środkach artystyczych nie jest odkrywcą; może umie za to nimi operować lepiej od swoich poprzedników. Zapożyczony od Gunarsona a wprowadzony do beletrystyki polskiej przez Choromańskiego chwyt, jakim jest poddanie krótkiej czasowo akcji wpływom zaburzeń atmosferycznych ma tu swoją nieubłaganą konieczność: Andrzejewski musiałby go wynaleźć, gdyby go nie zastał. Już wieczór jest „smutny" i „beznadziejny"... „wydaje się że godziny ciemności, które nadejdą, będą nieskończone .Ich tajemnicza groza już teraz uderza niepokojem w serce". Wiatr, który się zerwie, wzmaga do maksimum jakie może znieść realizm powieści grozę tej przełomowej nocy, stwarza atmosferę w której słowa takie jak Bóg, diabeł, dusza, sumienie, odzyskują swą wartość. Bo Andrzejewski jest od dawna pierwszym który ich używa. Czy bez tych akcesoriów mogących wywołać groźne, eschatologiczne wizje, zdołałby im przywrócić ich pierwotną wagę?

Ład Serca jest powieścią katolicką przede wszystkim dlatego, że tematem jest „człowiek na skrzyżowaniu dróg" [3]). Konsekwentnie każdemu z bohaterów ta groźna noc stawia przed oczy początek jego obecnej drogi, błąd. Czy się z niego podźwignie to zależy od niego samego: tak mówi zgodnie z katolicyzmem Audrzejewski w ekspozycji i tak też mówi ksiądz Siecheń Morawcowi. („Ale czyż wszyscy — jak ksiądz mówi — są wzywani? Wszyscy. Chrystus powiedział: „przyszedłem zbawić wszystkich ludzi"... Tylko ci są straceni, którzy nie chcą słyszeć, gdy Bóg ich wzywa"). — „Życie ludzkie to... materia zapomocą której pracuje i nad którą pracuje i powinien pracować powieściopisarz katolicki. Materia, w której zawarte są dążenia niematerialne, ale która sama w sobie nie ma nic niematerialnego, a która wręcz przeciwnie zawsze jest obciążona, wypełniona brzemieniem człowieczeństwa... Więc pierwsze zadanie katolickiego pisarza polega na oddaniu tej żywej materii, tej nieczystości składników, tego brzemienia człowieczeństwa takimi jakimi są w ich całej prawdzie. Powieściopisarz katolicki ma więc przede wszystkim wypełnić aż do końca zadanie które ciąży na każdym powieściopisarzu: „...nie fałszować życia" — pisze Charles du Bos [4]). Jerzy Andrzejewski nie fałszuje życia. W swoim kontrolowanym realiźmie wykazującym wiele opanowania i dobrego smaku dochodzi do rzadko spotykanych wyżyn uczciwości: chcąc oddać prawdę księdza Siechenia, całą jego prawdę psychologiczną pozwala mu na pewnego rodzaju niekonsekwencję. Wobec Morawca ksiądz Siecheń mówi, że zbawienie jest dostępne dla wszystkich, że potępieni są tylko ci którzy nie chcą słyszeć głosu Boga: pozostawiony swoim własnym myślom nie ma tej pewności: „Jakże daleko jest od nas Bóg!... *Łaska może nie być dana człowiekowi...* Czy Bóg nie pokochał Jakuba miłością bezinteresowną, a Ezawa czyż nie przeklął nienawiścią podobną? Każdy z nas może zostać ofiarowany łasce lub wydany potępieniu. *Wyrok jest już nakreślony. Żyjemy razem z nim i według niego.* Łaska! Dobro dane za darmo" (podkr. moje). Czy ksiądz Siecheń jest szczery wobec Morawca, a tamta wypowiedź jest tylko okruchem wątpliwości ukrytej na dnie niekontrolowanej myśli? Czy też to co mówi do Morawca jest podyktowane myślą: kto wie jakimi drogami chodzi Łaska? Może właśnie ten należy do wybranych a moim zadaniem jest pokazać mu rąbek możliwości zbawienia aby się go uchwycił i wyratował? Andrzejewski nie daje nam na to odpowiedzi, przynajmniej przez usta księdza Siechenia. Katolicyzm księdza jest do końca bliżej nie określony — z ust jego dowiadujemy się jeszcze, że „Niema ucieczki gdy Bóg nas zawoła. Możemy wiele lat uchylać się i wymykać, jednak zawsze, prędzej czy później, zawsze nadejdzie chwila, gdy będziemy musieli zawołać: Panie, oto jestem!"

Czy tok akcji powieści daje nam odpowiedź na pytanie jak sam Andrzejewski pojmuje swój katolicyzm? jak wreszcie ustosunkowuje się do problemu wolnej woli i predestynacji? Tak i nie. A raczej daje dwie równorzędnie ważne odpowiedzi: i tak i nie. Na mylnej drodze byłby jednak ktoś ktoby chciał rozumować w ten sposób: „Na to, ażeby nawrócił się jeden Morawiec, trzeba było żeby ksiadz Siecheń był bohaterem, żeby Gejżanowski zamordował Nawrockiego, żeby umarł jeden bardzo porządny człowiek, że-

by Taisa zabiła siebie i dziecko itd., itd. A więc ponura atmosfera powieści nie jest atmosferą katolicką tylko protestancką. Bóg Ładu Serca jest wymagającym, okrutnym, heretyckim Bogiem który przebacza i każe bez względu na winę, a człowiek jest istotą słabą, złą, godną potępienia i tylko łaska „dana za darmo“ może go zrobić innym“. — Ład Serca nie ma jedności akcji tylko jedność problemu kilku akcyj współrzędnych. Brak któregoś zdarzenia nie wpłynąłby wcale na ideę przewodnia powieści. Taisa np. może się nie zabijać, bo i tak robi to już po wyjściu księdza; ksiądz i tak spotka Morawca i uratuje go. Akcje epizodyczne nie są związane z główną w ten sposób żeby musiały na nią wpłynąć. Budowa Ładu Serca jest nowoczesna, wieloplanowa. W taką noc dzieją się złe rzeczy — zakłada autor—i ustawia te akcje jedną *obok drugiej*, i komponuje je wokół najbardziej rozwiniętej, głównej.

Więcej wątpliwości nasuwa analiza postaci. Więc przede wszystkim sprawa księdza. Ksiądz Siecheń ma tu rolę podwójną: musi z jednej strony sam okupić swoją winę wobec Anny — z drugiej, jest narzędziem Opatrzności: kto bliżej się z nim zetknie tej nabrzmiałej ważnością nocy, ten ma otwartą drogę odkupienia, ten już nie ma ucieczki gdyż „Bóg go zawoła“. Tak się dzieje z Morawcem na końcu powieści. tak prawdopodobnie stanie się z Anną, już poza obrębem powieści. Sam ksiądz Siecheń jest biernym narzędziem Łaski. Aby pójść za jej głosem wyrządził krzywdę Annie, stał się nieświadomie powodem jej upadku. „Wołałeś Panie... myślałem że jej nie opuścisz“ mówi. Podczas tej jedynej nocy, nocy wyrzutów sumienia, zgodnie z założeniem powieści, przypomina sobie o niej. Zadziwia odwaga Andrzejewskiego, z jaka może w imię postulatów powieści katolickiej odsłania psychologiczną prawdę tej postaci najbardziej zbliżonej do chrześcijańskiego ideału. Ksiądz Siecheń jest w ręku Boga sprawnym, ale biernym narzędziem; idzie za jego głosem niezastanawiając się wiele. Jest człowiekiem Bożym, naiwnym jak dziecko. Skoro raz uznał, że Bóg go woła wierzy, że opuszczona Anna nie zginie, co więcej, ani chwili, nawet podczas tej dziwnej nocy nie nachodzą go wątpliwości czy się nie pomylił, czy głos który go powołał był rzeczywiście głosem Boga. Czytelnik natomiast nie ma co do tego wątpliwości. Z toku akcji wynika, że ks. Siecheń jest rzeczywiście „naznaczony“ łaską: przez niego nawraca się Morawiec, co więcej nawrócenie się Morawca okupuje w pewnym sensie winę księdza; był powodem czyjegoś upadku, ale teraz jest powodem czyjegoś nawrócenia. Wejście do wsi bandyty z omdlałym księdzem na rękach jest zapowiedzią odkupienia dla Anny, bo czyż możliwe, żeby droga księdza, droga która teraz z pewnością jest drogą Boga miała u swojego początku krzywdę Anny, krzywdę, która była powodem jej grzechów? Jakże prawdziwe psychologicznie jest stanowisko księdza monitującego Michaisa za przykrość wyrządzoną kucharce — i równoczesna niepamięć jego o prawdziwej krzywdzie, którą kiedyś wyrządził Annie.

„Czarne charaktery“ Ładu Serca, a więc przede wszystkim Litowka i Gejżanowski są równie „naznaczone“; ich role są tym bardziej nieodwołalne, że są potraktowane szkicowo. Litowka łotr klasyczny i aż nudny w swojej klasycznej zbrodniczości niema żadnych skrupułów i nie może być tematem analizy psychologicznej choć i do niego stosuje się wspólne prawo dramatu: ściga go tej nocy zła przeszłość. Inaczej ma się sprawa z Gejżanowskim. Czy Gejżanowski jest degeneratem i ma być uważany za człowieka o zmniejszonej odpowiedzialności? Czy też jest człowiekiem pozbawionym łaski? Gejżanowski boi się odpowiedzialności za zdeprawowanie Buraka, boi się skandalu jak człowiek słaby, czy też jest z natury predestynowany na gorszyciela i mordercę? Należałoby go uważać za predestynowanego sądząc ze świetnej sceny z Michasiem, a przede wszystkim z pewnego momentu, kiedy wychodząc aby popełnić zbrodnię zastanawia się nad tym czy ma ona wogóle sens. Dochodzi tedy do wniosku, że prawdopodobieństwo wyjścia na jaw jego sprawek z Burakiem jest minimalne bo Nawrockiemu wystarczy zupełnie przyjemność, że wie o nich. I właśnie w tym momencie dzieją się z Gejżanowskim dziwne rzeczy: „Czuł, że ani chwili dłużej nie wytrzyma w pokoju. Miał wrażenie, jakby dusił się. Ale w ciągu paru sekund, których potrzebował, aby dojść do drzwi, ogarnął go nagle tak straszliwy niepokój, iż uderzony nim zachwiał się i żeby nie upaść musiał oprzeć się o stojące obok krzesło. *W tym momencie stracił świadomość*“. — Gejżanowski traci świadomość w krytycznym momencie kiedy ma się oprzeć zbrodniczej pokusie — właśnie tak jak jansenistyczna Fedra. A więc... „Wyrok jest już nakreślony, łaska może nie być dana człowiekowi“? A więc człowiek przynosi ze sobą na świat swój los, swoje zbawienie lub potępienie, a prawie jedyna polska powieść katolicka nie jest powieścią katolicką? Broń Boże. Wydawanie takiego sądu byłoby z mojej strony lekkomyślnym zamykaniem oczu na jedną z paru dróg, które się przed Andrzejewskim otwierają i prawie ordynarnym upraszczaniem.

Pełna niedomówień powieść Andrzejewskiego może dać również i wręcz przeciwną odpowiedź. W ekspozycji autor mówi o mającej nastąpić nocy: *„Jest to czas daremnej ucieczki dla błądzących a próby dla tych, którzy szukają. Wtedy od nas będzie zależeć, abyśmy rzekli: Panie, nie jestem godzien...“* Gejżanowski Litowka nie szukają. To Annie wyjazd da Sedelnik łączy się w myśli ze zmianą życia, to Morawiec ma wyrzuty sumienia (scena rozmowy w malignie z Burakiem) i nie modli się nigdy dlatego tylko, że ma na to ochotę jedynie w nieszczęściu.

Ład Serca oscyluje na pograniczu ortodoksyjnego katolicyzmu i jansenizmu; problem wolnej woli nie jest w nim wyraźnie postawiony i oświetlony. Bierność wszystkich postaci wypływać może ze wstydliwości, z nieśmiałości z jaką Andrzejewski zbliża się do spraw duszy ludzkiej. Bywa taka noc, w której każdy musi przeżyć na nowo swoją przeszłość ale *nie po raz ostatni*. A więc zdarzenia tej nocy nie przesądzają o niczym. Już w ekspozycji znana jest przyszłość Taisy... o której nie wiemy prawie nic. Parę razy zaznaczone jest że ksiądz się modli lub rozmyśla. O czym myśli? o co się modli? Andrzejewski skrupulatnie notuje odczucia fizyczne bohaterów, zwłaszcza te które są wtórnymi reakcjami ich procesów psychicznych; te ostatnie zaznacza z prześliczną dyskrecją, z subtelnością szlachetną i nowoczesną. Dwie sceny: Gejżanowskiego z Michasiem i Anny z księdzem, to sceny w których nowocześnie pojęty realizm psychologiczny osiąga rzadko zdobywane szczyty artyzmu. Ład Serca ,jako osiągnięcie artystyczne, dowodzi słuszności tej tezy, że dramat i powieść jako rodzaj literacki daja wiele możliwości pisarzowi o ideologii chrześcijańskiej [3]). Problemy zła i dobra, winy i odpowiedzialności, to krzyżujące się osie, na których staje w dalszym ciągu ten sam, centralny punkt naszych zainteresowań: człowiek, „myśląca trzcina“.

---

[1]) „20 lat — 100 powieści“ Nasz Wyraz. numer z października br.

[2]) Oczywiście, jeżeli się bierze pod uwagę beletrystykę polską tylko.

[3]) „Punktem centralnym całego chrystianizmu jest człowiek stojący na skrzyżowaniu dróg. W którą stronę człowiek ten podąży? Oto jedyna rzecz, którą warto wyczekiwać: chwila jest zaiste patetyczna... Widać z tego dostatecznie jakie pozytywne źródła tematów dla dramaturga i powieściopisarza kryje w sobie podobna koncepcja życia i człowieka; koncepcja ta ,ożywiając tematy, nadaje znaczenie wszelkim okolicznościom życiowym, których wskazanie w działaniu jest posłannictwem twórców dramatu i powieści“. Henri Massis, „Powieść katolicka“. Wiadomości Literackie r. 1934.

[4]) „François Mauriac et le problème du romancier catholique“.

Ścieżką poetów

Juliusz Wit: „WAM“.

Poezja Wita po większej części czerpie swój nurt z żywego źródła rzeczywistości społecznej; wiersz jego przylegając ściśle do najważniejszych wydarzeń XX w., wskazuje na to, że Wit jako poeta przychodzi na świat tylko w tym kontekście rzeczywistości jakim rozporządza nasza epoka. Nie może więc nie chwalić rozwoju cywilizacji. jakim odznacza się nasz wiek, — a w związku z tym i naszego człowieka, huku maszyn i motorów fabrycznych, światła elektryki, miasta przemysłu, (a więc wszystkiego tego, co zalecał swego czasu Peiper). I w tym dziale twórczości poezja Wita nie jest w całym tego słowa znaczeniu oryginalną, wyraźnie ciąży na niej wpływ pierwszych awangardzistów krakowskich, a zwłaszcza twórcy Awangardy Peipera. Wiersze Wita, te programowe, opiewające „motor skrzydlaty stulecia“ i „stulecia wolnych wonnych ludzi“ grzeszą koturnowością i sztucznym patosem, dlatego w wierszach tych nie znajdziemy pierwiastków, któreby miały wpłynąć na rozrost jego poezji w przyszłej twórczości poety idącej w tym kierunku. Najbardziej natomiast mówią nam o Wicie, jako poecie już będącym, wiersze, u podstawy których istnieje głębokie wzruszenie liryczne. Te utwory również („Nienawidzisz księżyca“, „Akord“, „Być rybakiem“, „Swiatło“) ukazują możliwości rozwojowe tego interesującego poety. Wit jest czystej wody lirykiem. Liryka jego zasługuje na uwagę nie tylko jako próba poszukiwania własnego wyrazu poetyckiego w gąszczu współczesnej polskiej liryki, lecz także jako udane już czasem osiągnięcie. Wiersz poety ujmuje ucho czytelnika nad wyraz czułą i wyszukaną muzycznością — muzyczność ta jest wynikiem ciekawych rozwiązań rytmicznych. Rytm poety nie rodzi się jak u innych twórców z powtarzania podobnych miar metrycznych — ani nie jest wynikiem regularnego rozmieszczania cezur, czy innych tradycyjnych elementów, które składały się na pojęcie tego, czy dany utwór jest — czy nie jest rytmiczny. Rytmiczność poezji Wita powstaje ze splotu róznolitych rzeczywistości, połączonych ze sobą za pomocą wewnętrznych podobieństw rytmicznych. Wzajemne przenikanie rozmaitych rzeczywistości w wierszu poety sugeruje nam wrażenie regularnego porządku, jaki panuje w świecie przedmiotów i rzeczy. A regularność ta, to nie banalność tradycyjnych fraz rytmicznych, ale różnorodność spinana najsubtelniejszymi powiązaniami na pozór nieraz bardzo odległych przedmiotów czy rzeczy. Natłok odległych rzeczywistości w wierszu Wita przypomina czasem przez podobieństwo nadrealistów francuskich, — lecz u naszego poety robota ta będąc bardziej świadomą, wskazuje na to, że Wit mógłby wypracować nowy tom liryczny, któryby brzmiał w chórze Ważyk — Czechowicz, a był umiejscowiony pośrodku tych poetów.

TEZY:

1) Omawiając przed rokiem na tym miejscu poprzednią książkę Wita pt.: „Lampy“ napomknąłem o anarchii rytmicznej poety; z przyjemnością mogę teraz stwierdzić, że był to wtedy pierwszy krok poety do wypracowywania nowego wyrazu jego liryki. Obecnie omawiana książka*) jest następnym i dalszym etapem w rozwoju poety, — wystarczy jeszcze jeden krok, a możemy mieć nowy dźwięk liryczny.

2) Wiersze t. zw. społeczne i programowe wyznania wiary w cywilizację XX w., i nowego człowieka nie znajdują na tyle ciekawego zrealizowania poetyckiego, byśmy mogli wróżyć poecie laurów w tym rodzaju twórczości.

Zenon Koterba — Dziuban: „Rozmawiamy wieczorem“.

ZAŁOŻENIE:

Drugi po „Tańczących w sadzie“ tomik**) poezji Koterby-Dziubana jest zbiorem wierszy, któryby można określić mianem prowincjonalnych.

ROZPROWADZENIE:

Wiersze Koterby-Dziubana są z tych wierszy, które coprawda poprawne i wygładzone, ale nie przedstawiają żadnej wartości zdobywczej. Takich wierszy co roku rodzi się u nas całymi setkami; oglądamy je po czasopismach codziennych, tygodniowych, periodycznych, a nawet w pismach literackich, nie mówiąc już o większości produkcji książeczek poetyckich, które celują w gładkości, a nudne są i mdłe.

Pomimo tego znać już w wierszach Dziubana pewne wyrobienie poetyckie. Autor dużo się nauczył, jak zresztą wszyscy współcześni w Polsce poeci, od awangordzistów krakowskich; pobrzmiewają czasem u niego pewne zwroty z tych poetów jak np.: „stoi powietrze równo: słup z balsamu i mięty“, „szumi przestrzeń: zgaszony powietrza blok“, wyraźnie to przeróbki widzenia poetyckiego Przybosia: „stoi powietrze: lustro zdmuchnięte“. —

Na korzyść poety należy zapisać, że wiersze jego nie są wyłącznie opisaniem krajobrazu jak w większości z tego rodzaju poetów. Koterba stara się wprowadzać w swoje utwory raz pewną (skromną zresztą) nutę patriotyczną („Prosto — kochać“, „Człowiek“), to znowu rzadko spotykaną u współczesnych poetów polskich narrację („Białe słowo“, „Strach“, „Proste chrzciny“, „Kuglarz w karczmie“). Zdaje się, że Koterba-Dziuban czasem już rozumie, że, by stać się prawdziwym twórcą, trzeba „przekazać rzeczywistość snom i marzeniom“.

TEZY:

1) Przez prowincjonalność w poezji nazywam tę nagminną tuzinkową twórczość poetycką, która tak podobna do siebie poprawnością wiersza, nie odznacza się jednak niczym ani ciekawym, ani nowym.

2) Prowincjonalność w poezji jest pożyteczna; już sama dla siebie jest swego rodzaju oznaką konsumpcji poezji tej najlepszej, po drugie spełnia rolę pomostu w kierunku odbiorcy. Konsument wykształcony na dobrej poezji prowincjonalnej, może zabrać się do spożywania poezji pierwszego rzędu. Dlatego utrzymanie poezji prowincjonalnej jest wskazane i celowe i należałoby tylko podnieść ją o jeden stopień.

3) Wiersze Dziubana mogą spełniać zadania poezji prowincjonalnej.

Jan Baranowicz: „Pieśń o jaworowym krzaku“

ZAŁOŻENIE:

Wiersze Baranowicza przepojone są balladowością ludową i religijnością kantyczek i litanij.

ROZPROWADZENIE:

Obcując z wierszami Baranowicza unosi nas fala konwencjonalizmu. Metryka dość starej daty, z kasprowiczowskiego i przedkasprowiczowskiego okresu, czasem doleci nas rytm Brunona Jasieńskiego ze Słowa o Jakubie Szeli“, ale to tylko jakby złudzenie. Znowu grzęźniemy między wyświechtanymi miarami rytmicznymi i rymami, czasem osłodzi nam tę starodawną zapleśniałą poprawność, a nawet opanowanie przebrzmiałych już metrów, — żywszy powiew gwary, która jakby automatycznie odświeża zmurszałe przęsła budowy poetyckiej i daje nowe rozwiązanie, ale to narazie nikłe, nieuświadomione jeszcze należycie niteczki. Wśród tego konwencjonalnego sklepienia poetyckiego rozwijają się motywy balladowości ludowej i przypominające czasem, jak setne echo ballady Leśmiana, a przede wszystkim pobrzmiewa nuta religijności, takiej codziennej, wiejskiej, nieco jakby dewocyjnej. Religijność ta raczej liturgiczna niż głęboka, rozwijana na tle litanij, modlitw kościelnych i kantyczek.

W niektórych wierszach dochodzi do głosu chłopskość poety, choć niewyraźna jeszcze, ale wzbudzająca już sumienie twórcy. Wyrazem poruszenia sumienia chłopskiego i niechęci do miasta, gdzie poeta przebywa są utwory: „Zapraszaniec“, „Do matki mej chłopki“ i „Modlitwa“.

TEZY:

1) Redakcja „Kuźnicy“, która wydała zbiór wierszy Baranowicza pisze, że poeta jest synem wsi i że wiersze jego pozbawione są „sielskości“ (słusznie!) i z drugiej strony polityku jącej klasowości. Fakt ten ma świadczyć o tym według „Kuźnicy“, że poeci synowie chłopscy innymi oczyma zaczynają rzekomo patrzeć na wieś.

a) Otóż ogromna większość wierszy Bara-

nowicza nie wyraża współczesnego życia wsi są bowiem w nich zawarte tylko drugorzędne elementy wiejskości — i ani na jotę — **nowe** — lecz **stare,** jak świat poezji polskiej, który wzmacniały i ciągle jeszcze wzmacniają.

b) W wierszu pt. „Pieśń osadników" widzimy właśnie tę nutę t. zw. „klasowości" chłopskiej. Wiersz ten coprawda w drobnym wymiarze pragnie wyrazić odpowiedzialność warstwy chłopskiej, za nowy los ojczyzny:

„O Ojcowizno! — oto sięglim głosu: —
dziś wielkość twoją prowadzim na start"

2) T. zw. „klasowe" pieśni wydziedziczonych mogą stać się pieśniami bohaterskimi. Wierszy Baranowicza przyszłość ta nie czeka. Miejsce poezji autora „Pieśni o jaworowym krzaku"****) znajduje się w specjalizowaniu się w balladowości.

Leon Grabowski: „Motorem słów"

ZAŁOŻENIE:

Młody poeta wydał w Łodzi w malutkiej książeczce**) 16 wierszy, pisanych mniej-więcej na modłę stylu pierwszych awangardzistów krakowskich, gdzieś z przed dwunastu — czternastu lat. Naśladownictwo zaszło tak daleko, że nawet kształt grzbietu książki, papier i układ graficzny — przypomina książki Przybosia, wydawane w bibliotece „a. r."

ROZPROWADZENIE:

Grabowski całkowicie uległ urokowi krakowskiej Awangardy i wszystkie utwory wypracował w swym, laboratorium jako „chemik słów" pod linią twórczości Przybosia z okresu „Z ponad" i Peipera z okresu „A" i „Żywe linie", a zwłaszcza poezja Przybosia z wyżej wymienionego okresu była matką chrzestną każdego prawie jego wiersza. Urzekła Grabowskiego nowoczesność, opiewanie maszyn, miasta, — a i masy (żeby już był komplet ze znanego artykułu Peipera). Gdybyśmy sobie zadali trudu i obliczyli wszystkie słowa, jakich użył poeta w swych wierszach, to przekonalibyśmy się że 80% słów, to wyrażenia zaczerpnięte z dziedziny nowoczesnej techniki i przemysłu, a metafory to łączenie słów, wśród których jako decydujące o barwie figury poetyckiej najczęściej występuje słowo zaczerpnięte z jakiejś dziedziny fachowej n. p. **„energia** węglowodanów spłynęła **drutami** przełyku" (metafora działająca), **„ebonit nocy"** (przyległość kolorowa), **guma** grawitacji" (rozciągłość itp.). Poeta tak bardzo przepojony jest wiarą w postęp cywilizacji człowieka, że marzy nawet, że na Marsie podłoży prostokąt z betonu". Wszystkie te rzeczy, które są przedmiotem poezji Grabowskiego, opiewali już, oczywiście z lepszym skutkiem, krakowscy awangardziści piętnaście lat temu. Dlatego wiersze Grabowskiego są mocno spóźnione, a szkoda, bo poeta **odznacza** się czasem pewną śmiałością podejścia do tworzywa poetyckiego...

TEZY:

1) Jeśli poetę tak bardzo pociąga rzeczywistość przemysłowa, to dobrzeby było, był wziął się do opiewania n. p. C. O. P.-u, do czego wzywał Peiper w „Naszym Wyrazie" w zeszłym roku, może w tym znalazłby szczęśliwsze ujście dla swej muzy poetyckiej.

2) Zanim jednak poeta podejmie śpiew o C. O. P. musi uregulować technikę poetycką, którą w niezwykły sposób dotąd zaniedbuje, czyniąc wiersz niechlujnym.

By wiersz był dobry nie wystarczy metaforka z wyrazem, którego nikt jeszcze nie używał.

Józef Sroga

---

*) Juliusz Wit: „Wam". Wyd. Gebethner i Wolf, Warszawa 1938.

**) Leon Grabowski: „Motorem słów". Łódź, 1938, „Układ graficzny" S. Szczekacz.

***) Zenon Koterba-Dziuban: „Rozmawiamy wieczorem" Kraków 1938.

****) Jan Baranowicz: „Pieśń o jaworowym krzaku". Biblioteka „Kuźnicy" t. II. Katowice 1938.

Wystawy w Domu Plastyków

WYSTAWA BIEŻĄCA — 22. X—15. XI.

Była przekrojem twórczości krakowskiego Związku Art. Plastyków — 31 artystów wystawiło tylko 71 eksponatów. Jest to dowód wyboru i rozsądnego umiaru. Przykrą niespodzianką było nie wzięcie udziału w tej dobrej wystawie przez takich malarzy jak: Jan Cybis, Hanna Rudzka Cybisowa, Czesław Rzepiński, Janina Bogucka, Wolffowa i A. Szyszko-Bohusz Szymborska. Mimo to wystawa stała na dobrym poziomie przy dominancie post-impresjonistycznej. Na granicy impresjonistycznej koncepcji budowania obrazu stały dzieła: **Natalii Rumińskiej-Gerżabkowej, Wł. Stapińskiego, Tadeusza Cybulskiego, Hanny Landau oraz Izydora Goldhubera. U Rumińskiej** wysuwa się dążenie do subtelnych przejść kolorystycznych, udatnych w trudnym problemie czarnej sukni w portrecie kobiecym. Górskie pejzaże **Stapińskiego** dają nową wizję tego ogranego tematu, jednak niespokojna faktura, każe myśleć o deformacji może niezupełnie koniecznej — jest to deformacja stworzona przez płatkowość faktury. **Cybulski** daje gamę głębokich zieleni w soczystym, choć spokojnym pejzażyku „Plantacje". Bardziej abstrakcyjni w swoich pejzażach są: **Eugeniusz Geppert i Hanna Krzetuska.** Nie wielkie stosunkowo różnice walorów wpływają u nich na dużą jednolitość obrazu, czego dobrym przykładem jest kompozycja figuralna Krzetuskiej. Subtelną kolorystykę mają obrazy **Anny Smoleńskiej,** zwłaszcza miła martwa natura z kwiatami. Dalszym krokiem ku abstrakcyjności komponowania płaszczyzny obrazu, bez wyrzeczenia się jednak całej zmysłowości impresjonizmu, jest praca Janiny **Süssle-Mnszkietowej,** drgająca i prześwietlona w swoich niebieskich i żółtawo-różowych tonach. **Józef Jarema** bardzo oszczędny tym razem w operowaniu barwą, cały nacisk kładzie na konkretność formy. **Boraczok** daje rzecz o wiele lepszą i zrównoważoną, od pracy wystawionej na ostatnim Salonie. Jego akt ma miłą ciepłą kolorystykę, razi mnie jednak osobieście operowanie efektami pociągnięć płaskiego pendzla — ta faktura przeszkadza w patrzeniu na obraz.

Jerzy Fedkowicz dał dwie piękne martwe natury utrzymane w gorących tonach, — jego pejzaż zimowy o wiele skromniejszy w kolorach posiada również duże zalety. Wielkim postępem naprzód są prace **A. Weingrünówny,** która zaczyna b. świadomie zestawiać płaszczyzny barwne. **Schinagel** wrócił do swoich koncepcji kolorystycznych z przed okresu „Placu Słowiańskiego" i daje subtelne w jasnych tonach obrazy, zwłaszcza martwą naturę. Wielkie akwarele **Zbigniewa Pronaszki** nie dorzucają tym razem nic specjalnie nowego do twórczości tego świetnego artysty. **Hryńkowski** wystawił aż 3 z dużym temperamentem malowane płótna: Kwiaty, Widok z pracowni i Kataryniarkę z papugą.

Poraj Chlebowski stanął, jak mi się zdaje nad granicą świadomego i nieświadomego prymitywizmu, posiadającego zresztą pewien swoisty wdzięk. Natomiast **Sława Orkanowa** coraz świadomiej odchodzi od prymitywu, widocznego jeszcze w przemiłym portreciku dziecka — pejzaż natomiast jest

Osobna uwaga należy się naszym krakowskim abstrakcjonistom w osobach **Marii Jaremianki i Adama Marczyńskiego. Jaremianka** dała dwa małe gwasze, wiele jednak mówiące o jej sposobie ujmowania rzeczywistości, który stoi na granicy deformacji i abstrakcji .Treść kompozycyjna tych obrazków jest żywa, a kolorystyka zdecydowana choć delikatna. **Marczyński** zdaje się główny nacisk położył na samą abstrakcyjność swoich płócien, dając efekt końcowy mało dla mnie czytelny.

Prócz tego wystawili: **Stefania Juer-Drettlerowa, Klimowski Stanisław: Kopystyński Stanisław, Kozłów Walery, Kramarczyk Stanisław, Leśniakówna Zofia, Łonicki Janusz, Morański Aleksander, Podsadecki Kazimierz Hoffmannówna Jadwiga, Wielowieyska Zofia.** **Z. W.**

WYSTAWA ZWIĄZKU ZAW. POLSKICH ART. PLASTYKÓW W ŁODZI

Otwarta bezpośrednio po wystawie bieżącej Krakowskiego Związku narzuca myśl porównania tych dwóch ośrodków plastycznych. O ile Kraków hołduje, przeważnie impresjonizmowi i prądom pochodnym, o tyle Łódzki Związek dzieli się pomiędzy zwolenników tegoż kierunku i zwolenników mniej lub więcej czystego abstrakcjonizmu. Począwszy od kubizmu „tout court", a skończywszy na unizmie, dała nam ta wystawa przegląd chyba już wszystkich możliwych neokubizmów, neoplastycznych — unizmów i neoplastycyzmów miasta Łodzi, o których trudno by powiedzieć z czystym sumieniem, że mamy tu rzeczywiście do czynienia z istotnymi prądami. Są to może raczej pewne założenia czy formuły, powstałe w tym przeintelektualizowanym środowisku plastycznym. Niektóre eksponaty wyglądały wprost na jakieś igraszki analityczno matematyczne, nie dziwnym by było pod niejednym z nich, przedstawiającym dość zmyślną linię krzywą, znaleźć równanie określające dokładnie jej przebieg. Taki związek między abstrakcją matematyczną a najprostszymi elementami plastycznymi byłby może interesujący dla fachowca, raczej matematyka niż plastyka, ale jako eksponat na wystawę się chyba nie nadaje? już problemem o trudniejszym założeniu kolorystycznym.

To samo można powiedzieć o eksperymentach fakturowych przedstawiających kwadraty zamalowane w rodzaj szachownicy rdzawymi farbami — nie mogłam przytym odkryć czy minimalne różnice, dzięki którym odkrywało się „deseń", zawdzięczaliśmy faktycznym choć niezmiernie nikłym różnicom koloru, czy też jedynie różnym kierunkom pociągnięć pędzla. Takich przykładów na łódzkiej wystawie możnaby zacytować więcej. Lepiej przedstawia się grafika, **(Gurewicz)** nieraz granicząca z fotografiką oraz fotomontaże, zahaczające jednakże o dość ograny już kinowy szablon. Wśród malarzy — abstakcjonistów wybija się **Menkesowa,** brutalnością zestawień kolorystycznych swych kubistycznych płócien nie nawiązujących jednak do klasycznej sztuki Picassa.

Znaczną część sali wystawowej zajęły płótna bardziej tradycyjne. Pejzaże, portrety — martwe natury. Wida jednak nie są to obrazy „czołowych twórców" łódzkiego Związku. W stosunku do znanych mi malarzy warszawskich, krakowskich, poznańskich, i lwowskich, prace ich wykazują jeszcze nie wielkie wyrobienie, dziwi zwłaszcza nie zrozumienie w niektórych płótnach istoty płaszczyzny obrazu — tymbardziej, że jest ona największą troską ich kolegów — abstrakcjonistów.

Ogółem wystawiono 109 prac, następujących autorów: **Gliksmanowej, Gurewicza, Hochlingera, Janowskiej, Kon-Rawskiej, Kromera, Kulejowskiej, Lewina, Loria-Landeckiej, Menkesowej, Piaseckiego, Strzemińskiego, Szapiro, Szczekacza, Szwarca, Wegnera.**

Uwaga: Jeśli wystawa ta miała przekonywać lub pouczać, a chociażby dać się zrozumieć — należało poprzedzić katalog jakimś wstępem teoretycznym — cóż bowiem wart ekperyment, bez zaznaczenia, o co w danym eksperymencie chodzi — a trudno chyba nie przyznać że obracaliśmy się tu w sferze eksperymentów, które przedwcześnie opuściły pracownie.

Z. W.

O wystawach zbiorowych E. Gepperta i K. Rntkowskiego zamieścimy recenzje w następnym numerze.

Czas odnowić prenumeratę Naszego Wyrazu

Redakcja i Administracja: KRAKÓW, JANOWA WOLA 9, I. p

Red. i wydawca: **Władysław Bodnicki** Drukarnia „Secesja", Kraków, ul. Kopernika 32. — Tel. 171-48.